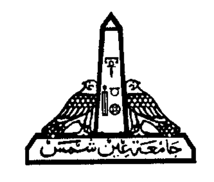
الفنون الاسلامية

حتى نهاية العصر الفاطمى

أ.د. أحمد عبد الرازق أحمد
أستاذ الآثار الاسلامية
والحائز لجائزة الدولة التشجيعية
وجائزة جامعة عين شمس التقديرية







التعليم المفتوح

الفنون الإسلامية

حتى نهاية العصر الفاطمى

أ.د. أحمد عبدالرازق أحمد
أستاذ الآثار الإسلامية
والحائز لجائزة الدولة التشجيعية
وجائزة جامعة عين شمس التقديرية

اسم الكتاب : الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى
تأليف : أ.د. أحمد عبدالرازق أحمد
الناشر : كلية الأداب - جامعة عين شمس
رقم الإيداع : ١٦٢٦٠ / ٢٠٠١
الطبعة الأولى : ٢٠٠١
الطبعة الثانية : ٢٠٠٦
الطبع : دار الحريرى للطباعة ٣٢٠١٢٨٥


بسم الله الرحمن الرحيم

تمهـيـد

استرعت الفنـون الاسلامية انتبـاه العلماء والمستشرقـين الأجانب منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادى، واستمرت تشد أبصارهم وتستهوى أفئدتهم منذ ذلك الوقت حـتى يومنا هذا، حيث تمخض عن هـذا الاهتمـام مجمـوعة من الأبـحاث والدراسات القيـمة كتبهـا بالانجليزية والفرنسيـة والألمانية والايطالية مجـموعة من العلماء الأفاضل نذكر منهم استانلى لين بول ـ St. Lane Poole، وبورجوان ـ J.Bourgoin، وجـايـيـه ـ Gayet، وديـــز ـ E. Diez، ومــارسـيــه ـ G.Marçais، وبريس دافن ـ Prisse d'Avennes، وجلوك ـ H. Glück، وميجون ـ G. Migeon، وكونل ـ E. Kühnel، وفيت ـ G. Wiet وديماند ـ M.S. Dimand وغـيـرهم ممن كـان لـهم فـضل السـبق فى التـعـريـف بالفنون الاسلامية وطرزها المختلفة.

بيـد أن فئة من هؤلاء العلمـاء والمستـشـرقين ممن جذبت انتـباههم الفنون الاسلامـية اتجـه إلى تخصـيص جانب من جـهودهم وأبحـاثهم لحجب أى فـضل للعرب والمسلمين فى إخـراج هذه الفنون والصناعات إلى عالم الوجـود، فحاولوا إنكارها فى أول الأمر، ولما أصابهم الفشل والقنوط، لجئوا إلى محاولة التقليل من شأنها، رغم تأثيرها على فنون أوروبا الواضح، ولما عـجزوا إتجهوا إلى البحث عن كل ما يسـاعدهم على سلب الـعرب والمسلمين فضـل إبتكارها وخلقهـا وحاولوا بكل الوسائل والسـبل إسناد وضع أساس هذه الفنون فى العصـر الاسلامى المبكر إلى شعوب غيـر عربية كالفرس والروم والمصريين وغـيرهم ممن يدينون بالوثنية أو المسيحـية، مع أن بعضاً من هؤلاء العـلماء والمستشرقين، والحـق يقال، يعدون أول من أضاف إلى دراسـات الفنون الاسلامـية بحـوثاً ودراسات قيـمة كـانت ومازال حـتى يومنا هذا بمثابة المـراجع الأولى التى إستـقينا مـنها مـعرفـتنا الأولى عن هذه الفنون، إلا أن كتابات وبحوث تلك الفئة المتعصبة تضمنت طعنات ظاهرة وخفية،

وهمز ولمز بهدف النيل من العرب والمسلمين فى مختلف الأقطار، بل ذهبوا أكثر من هذا عندما حاولا تجريد العرب فى منطقة نزول الوحى بمنطقة الحجاز من أية معرفة بالفنون والصناعات استناداً إلى أقوال فردية لبعض المؤرخين والمفكرين العرب القدماء مثل قول العلامة ابن خلدون فى مقدمته من أن العرب أبعد الناس عن الصنائع لأنهم أعرق فى البدو، الأمر الذى أمد بعض هؤلاء بحجة يدمغون بواسطتها العرب بالتخلف فى بعض نواحى حضارتهم وبخاصة فيما يتصل بدرايتهم بالحرف والصناعات أى بالفنون الاسلامية، مع أنه ما كان يقصد العرب جميعاً بالمعنى الذى فسروه به، بل قصد به البدو الرحل منهم الذين كانوا يتنقلون من مكان إلى آخر سعياً وراء المرعى والكلأ، وكان عدم استقرارهم سبباً فى عدم تمرسهم على اتقان الحرف والصناعات وعدم شغفهم بمزاولتها، الأمر الذى لم يكن ليحدث لغيرهم من أهل المدن والحضر.

ومن المؤسف حقاً أن بعض علماء الفنون الاسلامية من العرب المحدثين قد ساروا على درب تلك الفئة المتعصبة من العلماء الغربيين والمستشرقين عندما وضعوا مؤلفاتهم العربية عن الفنون الاسلامية ونسوا أو تناسوا فحص أراء هؤلاء المتعصبين، ووقعوا فى الفخ المنصوب لهم من خلال النقل والترجمة لما جاء فى كتابات هؤلاء الأجانب عن الفنون الاسلامية. يضاف إلى هذا أن بعضاً ممن تصدى لترجمة مؤلفات العلماء، والمستشرقين الغربيين ونقلها إلى اللغة العربية كانوا من غير أهل التخصص فى مجال الفنون والآثار الاسلامية، لذلك خانهم التوفيق فى إعداد هذه الترجمات التى جاءت مليئة بالاخطاء لاسيما فيما يتعلق بالتعابير والمصطلحات الفنية، رغم نواياها الطيبة فى محاولة تعريب تلك المؤلفات الغربية بسبب عدم معرفتهم بطبيعة الفنون الاسلامية ومصطلحاتها المعبرة عن طرزها الفنية المختلفة. وزاد الأمر ارتباكاً إعتماد فئة أخرى من المؤلفين العرب ممن يفتقرون إلى معرفة اللغات الأجنبية على هذا النوع من الترجمات المرتبكة، بل قاموا أيضاً بإقتباس بعض الألفاظ والمصطلحات الأجنبية التى أعيد استعمالها فى

اقتباسات عربية مما أدى بدوره إلى العديد من الاختلاف والتناقض فى استعمالها.

لذلك كان لزاماً علينا رغم صعوبة الموضوع وشدة تعقيدة أن نسارع بوضع هذا المؤلف ليكون عوناً لابنائنا من طلاب قسم الآثار الاسلامية وللمهتمين بالفنون الاسلامية عامة حتى يتعرفوا على أصولها ومصادرها وكيفية تطورها، وهو يتألف من تمهيد وسبعة فصول. خصصنا الفصل الأول للفنون الاسلامية، مصادرها وخصائصها وطرزها، والثانى للأحجار والجص والفسيفساء، والثالث للخشب والعاج، والرابع للمعادن، والخامس للخزف، والسادس للنسيج، والسابع والأخير للزجاج والبلور الصخرى.

ومن الواضح أن هذه الدراسة قد خلت من الحديث عن السجاد والطنافس وذلك لقلة ما وصلنا من هذه الفترة مما يجعل من الصعب التعرف على خصائصها، كما خلت أيضاً من الحديث عن التصوير وفن الكتاب والخط لأننا نعرف أن كل منهما يشكل موضوعاً منفرداً ومستقلاً فى الفنون الاسلامية يدرس على حدة ضمن مناهج طلاب قسم الآثار الاسلامية، وأضربنا كذلك عن تزويد متن الكتاب بالحواشى الخاصة بكل موضوع لطبيعة الدراسة واكتفينا بذكر المصادر والمراجع كاملة فى نهاية الدراسة التى حرصنا أيضاً على تزويدها بعدد لا بأس به من اللوحات الفوتوغرافية لأهم التحف التى تعرضنا لها وتحدثنا عنها أثناء تناولنا للمواد المختلفة بطرزها الثلاثة: الأموية والعباسية والفاطمية، فعسى أن نكون قد وفقنا فيما أخذنا على عاتقنا القيام به، ونرجو أن نستكمل بقية الموضوع خاصة فيما يتعلق بالطرازين الأيوبى والمملوكى فى كتاب لاحق لو كان فى العمر بقية، وعلى الله قصد السبيل.

أ. د. أحمد عبد الرازق أحمد

المعادى ـ أكتوبر ٢٠٠١

محتويات الكتاب



الفصل الأول

الفنون الإسلامية

مصادرها - خصائصها - طرزها

عندما أقبل المستشرقون على دراسة الفن الاسلامى أطلقوا عليه أسماء غير دقيقة يجانبها الصواب إذ أطلق عليه البعض اسم الفن الشرقى Saracenic Art وهو اسم يصلح أن نطلقه على الفنون الاسلامية التى ازدهرت فى بلاد العرب والشام والعراق ومصر وصقلية والأندلس ولكنه لا يصلح كما يقول المرحوم زكى حسن إلا أن نطلقه على الفنون الاسلامية فى كل من إيران وتركيا والهند. وأطلق عليه البعض الآخر اسم Moorish Art وهى تسمية تصلح للفنون الإسلامية التى وجدت وازدهرت فى الأندلس ومراكش والجزائر وتونس دون غيرها من أقاليم العالم الاسلامى الأخرى. وأطلق عليه فريق ثالث اسم الفن العربى وهى بدورها تسمية غير سليمة لأنها تبخس بعض الشعوب التى ساهمت بنصيب وافر فى بعض أسسه وعناصره مثل الفرس والترك وغيرهما من الشعوب الأخرى التى فتحها العرب وصارت جزءاً هاماً من جسد الخلافة الاسلامية، بل كان لها فضل لا ينكر فى ازدهار الفنون الاسلامية، وهناك أيضاً من أطلق عليه اسم الفن المحمدى Muhammedan Art، تلك التسمية التى ينفر منها المسلمون لأنها ثقيلة على السمع وتنسب إلى النبى ﷺ ظاهرة دنيوية وجانباً من جوانب الحضارة لم يكن له شأن ولا علاقة بمكانته الدينية، لذلك فإن تسميته بالفن الاسلامى أو الفنون الاسلامية تعد أفضل الاسماء خاصة وان الفنون الاسلامية قد ازدهرت فى ظل الاسلام وحظيت برعاية وعناية الدولة الاسلامية بفضل رعاياها من المسلمين وأهل الذمة على حد سواء، اذ من المعروف ان الفنون الاسلامية قد قامت على أسس الفنون التى كانت سائدة فى البلاد المفتوحة التى انطوت تحت لواء الاسلام فيما بين الهند شرقاً والمحيط الاطلسى غرباً، وبحر قزوين فى الشمال وبلاد اليمن فى الجنوب. فلقد انطلق الاسلام من بقعة على الارض العربية فكان سكانها يتألفون من جماعة الحضر الذين يسكنون المدن فى الجزء الجنوبى من الجزيرة العربية حيث قامت بعض الدول القديمة مثل دولة معين، ودولة سبأ، ودولة

حميـر. وجماعة الـوبر الذين يسكنون الخيام فى الشمـال فى الحجاز ونجد وتـهامة وكان اكثرهم يعتمدون فى حيـاتهم على التنقل وعدم الاستقرار سعياً وراء المرعى والكلأ، الأمر الذى لا يترك مجالاً للشك فى ان عرب تلك الحقبة كانت لديهم من بدو وحضر احـساسات فنية قد أثرت بطريـقة ما فى تطور الفنون الاسلاميـة، فقد كان هـؤلاء العرب يسـتخدمـون دون ريب أدوات لمعيـشتـهم مثل أوانى الـشرب والأكل والطهى، ومعدات لنسج الأقمشـة وصنع الثياب والأغطية وفرش الأرض والستر أو الخمر التى كانـت تسدل على أبواب المساكن عند الحضر لمن لم يكن فى استطاعتهم عمل أبواب من الخشب، أو لتسـدل على جيوب أو فتحات الخيام عند البدو. ومن المرجح أيضـاً انه كان عند أهل الحضر وسائل لـلاضاءة الضرورية ولو لفترة قصيرة من الليل، كما كان فى وسع ذوى اليسار منهم جلب بعض تلك المواد من الاقطار الأخـرى فى الشـمـال، كـالشـام والعـراق وفـارس، أو من اليـمن فى الجنوب أثناء رحـلات الشتـاء والصيف التى أشـار إليهـا القرآن الكريم فـى سورة قريش.

ومن المرجح أيضاً أن أغلب العرب من الحضر والبـدو كانوا يتحايلون بشتى الوسائل والطرق للحصول علـى احتياجاتهم، ولعلهم قاموا كـذلك بصنع بعضها من المواد المحلية المتوفـرة فى بيئتهم، مع احـتمال تأثرهم إلى حد ما ببـعض ما كان يرد إليـهم من الشمـال والجنوب يقتبـسـون منه ويصيـغونـه بما يتفق مع أذواقـهم وحاجاتهم التى تفرضـها بيئاتهم المحيطة بهم، ومن البديهـى أيضاً ان الميل البشرى للزينة والزخـرفة قـد تدخل فى أشكال تلك الأدوات والمعدات، الأمـر الذى ينفى تماماً مـقولة العلامة ابن خلدون الـذى ذكر بأن "العرب أعرق فى البـدو وأبعد عن الصنائع" الأمر الـذى أتاح الفرصة لبـعض المستشـرقين أن يتخـذوا من هذه المقولة حجة ذهبيـة يدمغون العرب بواسطتها بالتخلف بالنسـبة للحرف والصناعات وبأن الفنون الاسـلامية مـا هى إلا امتـداد للفن البيـزنطى والفن الساسـانى، وهو إدعاء

ينكره الواقع الملموس لان شخصية الفن الاسلامى لا ريب ولا جدال فيها.

إذ من المعروف فى تاريخ الفنون أنها تنشأ وتتكون وتتطور مصاحبة لمراحل تطو الحضارات، وان كل فن ناشئ يلجأ فى طوره الأول إلى استعارة بعض العناصر والاساليب من الفنون السابقة عليه أو امعاصرة له، ثم يأخذ فى صياغتها وصهرها مع تقاليد جديدة تتطلبها الحضارة الناشئة، وكلما انتظمت الأعوام قروناً تزايد ابتعاده عن تلك المصادر التى استمد منها وجوده، ثم أخذ بالتدريج يخرج لنا من ذلك التراث القديم الذى استفاد منه صورة جديدة قد يصعب علينا فى كثير من الأحيان أن نتعرف على أصلها.

والفنون الاسلامية لم تشذ عن هذا التسلسل الطبيعى فى التطور، فالعرب أثروا ان يبدأوا حضاراتهم الجديدة من حيث انتهى السابقون عليهم فلم تستخفهم نشوة النصر إلى القضاء على مالم يكن مألوفاً لديهم، بل ثبتوا أركان النظم التى كانت سائدة بين الأمم التى أخضعوها مادامت لا تتعارض مع المثل العليا للإسلام، وتلك الميزة تعتبر واحدة من مزايا عديدة اكتسبها العرب من بيئتهم الجغرافية التى دفعتهم إلى الاشتغال بالتجارة مع الرعى، الأمر الذى مهد السبيل أمامهم إلى الاختلاط بغيرهم من الامم، كما علمهم احترام أديان الغير عملاً بتعاليم الاسلام، فقل تعصبهم واكتسبوا مرونة فى أخلاقهم، وأصبح لهم استعداد واضح لقبول كل جديد عليهم اذا ما اقتنعوا بفائدته.

وكان طبيعياً أن تظهر فى منتجاتهم الفنية الأولى خصائص الفن البيزنطى الذى كان سائداً قبل الاسلام فى مصر وبلاد الشام وبلادالمغرب، وخصائص الفن الساسانى الذى كان سائداً قبل الاسلام فى كل من العراق وايران بالاضافة إلى بعض عناصر الفن المصرى المسيحى المعروف بالفن القبطى الذى يعد همزة الوصل بين الفنون الاسلامية والفنون المصرية القديمة.

لذلك نجد لزماً علينا ونحن بصدد دراسة الفنون الاسلامية ان نتعرف على المعالم الرئيسية لكل من الطراز البيزنطي والطراز الساساني والطراز المصرى المسيحى لنتعرف على مدى تأثيرها على الفن الاسلامى ذلك التأثير الذى بلغ فيه علماء الفنون مبالغة لا تتفق مع الحقيقة والواقع.

اولاً: الطراز البيزنطى:

ويقصد به الطراز الفنى الذى كان سائداً فى كل من مصر وبلادالشام وشمال افريقيه وإمتاز بمحاكاة الطبيعة، لأنه اقتبس أغلب عناصره من الطراز الهيلينستى أو الرومانى وقام على كثير من تقاليده، لان المدرسة الرومانية عندما قامت اتصل الرومان بالفنون الهلينية فى بلاد الاغريق نفسها بعد أن أغاروا على مقدونيا واستولوا عليها فى سنة ١٦٨ ق.م.، وساروا على سياسة نقل الفنانين والصناع الاغريق ومعهم تقاليدهم الفنية العريقة، ضمن أملاك الاسكندر وأدخلوا كثيراً منها تحت حكمهم، فاستولوا على آسيا الصغرى وبلاد الشام، وتوقف امتدادهم عند حدود العراق، وأخضعوا أيضاً شمال افريقيه من مصر إلى الاطلنطى، وأصبح البحر المتوسط منذ القرن الأول الميلادى بحيرة رومانية.

وفى سنة ٣٣٠ م نقل الامبراطور قسطنطين عاصمة الدولة الرومانية إلى مدينة بيزنطة على البسفور بسبب أهمية موقعها الذى كان يسهل منه مراقبة الولايات الشرقية، هذا فضلاً عن أهميتها كمركز تجارى طبيعى، واطلق عليها اسم روما الجديدة ثم صارت تعرف بالقسطنطينية نسبة إليه، وساد فيها مزيجاً من الفن والثقافة الهلينية والهلينستية والرومانية.

وفى سنة ٣٩٥ م انقسمت الامبراطورية الرومانية إلى دولتين: شرقية، وبقيت عاصمتها مدينة بيزنطة أو القسطنطينية، وغربية وصارت روما عاصمة لها، ثم انتقلت فيما بعد إلى مدينة رافنا عى الشاطئ الشرقى لايطاليا.

أما فيما يتعلق بزخارف الطراز البيزنطى فقد تطور أكثرها من الزخارف الاغريقية والرومانية أو الساسانية، أو من خليط من الاثنين يزيد فيه تأثير أحدهما على الآخر وقد يخفيه تماماً، أو يتساوى الاثنان. فانتشرت فيه العناصر النباتية كأوراق العنب الثلاثية والخماسية افصوص، وعناقيده بالاضافة إلى بعض اثمار الأخرى مثل الرمان وثمرة الفراولة وأشجار الصنوبر والبلوط وغير ذلك. كما لعب عنصر الاكانتس امعروف بشوكة اليهود دوراً رئيسياً بين عناصر هذا الطراز الفنى، اذ انتشر استعماله بشكل واسع وتدخل فى أغلب الزخارف وتحولت فصوصه فى بعض الأحيان إلى أصابع رفيعة مسننة، صارت قريبة فى شكلها من أوراق النخيل مما جعل الأمر يختلط بينهما فى بعض الاحيان، واشتقت من عنصر الاكانتس ومن جزئياته عناصر زخرفية متعددة مثل الكؤوس والعروق المموجة، وضمت إليه عنصر كيزان الصنوبر ذات الحبيبات أو العناصر المحورة منها.

وانتشر أيضاً فى الطراز البيزنطى استخدام الزخارف الهندسية مثل الدوائر والمضلعات المنتظمة التى تتشابك فى بعض التكوينات ببعضها بواسطة عقد أو أشكال مركبة بلغت فى الفنون الاسلامية قمة نضجها وتطورها وطبعت بطابع اسلامى صرف.

كما شاع فى الطراز البيزنطى استخدام الاشكال الهندسية مع الزخارف النباتية حيث اتجه الفنانون فى هذا العصر إلى اخضاع الرسوم النباتية لتوزيعات هندسية، تلك التصميمات التى يدين بها الطراز البيزنطى للفنون الشرقية خاصة الساسانية التى شاعت فيها تماثل الزخارف ووضعها على جانبى محور أوسط تمثل فيما عرف بشجرة الحياة (Homa) أو (Soma) التى مثلت على هيئة ساق نباتى يوضع فى جانب منه موضوع زخرفى يكرر فى الجانب الآخر بطريقة عكسية، هذا فضلاً عن بعض الموضوعات والعناصر الهلينية القديمة مثل الاناء أو الزهرية التى يخرج منها عروق وحلزونات تنتشر فتمتلئ بها المساحة المطلوب زخرفتها وتزينها.

وعرف الطراز البيزنطى كذلك الرسوم الادمية والحيوانية التى مثلت أقل قرباً من الطبيعة بأسلوب يتميز بالجمود والضعف والرمزية الذى يظهر واضحاً فى رسم اليدين وفى طيات الملابس بالاضافة إلى رسوم الحمام والسمك والطاووس وغيره من الرموز المسيحية التى تطرقت إلى هذا الطراز الفنى بعد أن اعترف الامبراطور قسطنطين (٣٢٣ ـ ٣٣٧م) بها كدين رسمى للدولة البيزنطية، وذلك بسبب قدسيتها عند المسيحيين لاتصالها غالباً باسم السيد المسيح.

بقى أن نشير قبل أن نترك الحديث عن الطراز البيزنطى إلى ان الاتصال بينه وبين الطراز الاسلامى لم يقتصر على تلك الفترة المبكرة من العصر الاسلامى، بل عاد من جديد بعد أن فتح العثمانيون مدينة القسطنطينية فى عام ٨٥٧ هـ/ ١٤٥٣م وتأثروا بالتقاليد البيزنطية ونقلوا بعضها وأعادوا صهرها ودمجها ضمن تقاليد الفنون الاسلامية المتأخرة كما يتضح من تخطيط مساجد هذه الفترة اذ يجمع علماء الفنون على تقسيم الطراز البيزنطى إلى مراحل ثلاث يطلق على الأولى منها اسم العصر الذهبى الأول وهو يقع فيما بين سنتى ٥٢٥ ـ ٧٢٥ م. وتعرف الثانية بالعصر الذهبى الثانى وتمتد فيما بين ٨٦٧ ـ ١٢٠٤م، ويطلق على المرحلة الثالثة والاخيرة اسم العصر المتأخر، أى الفترة الممتدة فيما بين سنتى ١٢٦١-١٤٥٣م.

ثانياً: الطراز الساسانى:

استولت الدولة الساسانية على مقاليد الحكم فى ايران منذ سنة ٢٢٤م ووحد ملوكها الشعب الايرانى، وقضوا السنين الطويلة فى حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية فى الغرب والأقوام الرحل الذين كانوا يشنون الغارات على الحدود الايرانية فى الشرق أو الشمال، ومع ذلك فإن هذه الحروب لم تمنع الشعب الساسانى من العناية بالفنون بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الايرانيين والاغريق، فزاد التبادل الفنى رغم أنف الفريقين وتسرب إلى الطراز البيزنطى كثير

من الموضوعات الزخرفية الايرانية ولم تلبث هذه الموضوعات ان اندمجت فى الفنون البيزنطية اندماجاً تاماً، ثم سار الطراز الساسانى حثيثاً فى طريق التطور نحو طابع وطنى واضح المعالم وذلك على الرغم من وجود بعض التأثيرات البيزنطية التى أخذت تضعف وتفقد ملامحها الاصلية كلما بعد بها الوقت، بل كادت تختفى فى بعض الأحيان، أما ما بقى فقد عالجه الفنانون الساسانيون بطريقة شرقية بدت واضحة المعالم فى منتجات إيران والعراق وبعض أقاليم الشام التى ساد فيها الطراز الساسانى الذى اتسم بالتكرار والتماثل وبالتوفيق فى استخدام الرسوم النباتية كالمراوح النخيلية وأنصافها واللوتس والوريدات والعناصر الكأسية والأشكال المجنحة وغيرها.

وشاع فى الطراز الساسانى أيضاً استخدام الرسوم الادمية بهدف الايضاح والتفسير والدلالة على جلال الملك وعظمة الاله باسلوب تخطيطى مجرد، وكانت أغلب هذه الرسوم مستمدة من حياة البلاط الساسانى كالامير الجالس على عرشه وفى يده كأس يتهيأ للشراب وحوله أتباعه القائمون على تسليته بين موسيقى وطرب، أو يمارس الصيد مع اتباعه.

وكثر فى الطراز الساسانى استخدام الزخارف الحيوانية وحسبنا ان الطراز البيزنطى أخذ عن أشور وإيران جل ما استخدمه من رسوم حيوانية فى زخارفه، حيث نجد فى هذا الطراز رسوم الاسد والفهد والوعل والغزال والخيل والباز والبط حيث نقشت الطيور وقد تدلى من فمها فرع نباتى على الطريقة الساسانية هذا فضلاً عن الحيوانات الخرافية والمركبة التى تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة والواقع، ذلك البعد الذى تبنته الفنون الاسلامية.

وكانت الرسوم الحيوانية تمتاز بالجفاف والقوة والعناية برسم المفاصل واتباع التماثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو وضعها متتابعة،

أو ينقض فيها القوى على الضعيف تلك الرسوم التى القت اقبالاً كبير من الفنانين في العصور الاسلامية.

وعرف الطراز الساسانى كذلك استخدام الرسوم الهندسية وان بدت أقل شأناً لغنى هذا الطراز بالزخارف الادمية والحيوانية والعناصر النباتية، فوجدت زخارف الخرز والاقراص، وزخارف الحبيبات التى عرفت بحبات اللؤلؤ، والاقراص المثقوبة والشرافات المسننة المعروفة منذ العصور القديمة فى فارس والعراق وأواسط آسيا، والعصابات الطائرة التى تدل على ملكية هذه الاشياء أو الحيوانات إلى الملوك، والورقة النباتية التى تتدلى من فم الحيوان أو منقار الطائر كناية عن الفآل الحسن، وغيرها من العناصر الساسانية التى استمرت على مدى قرون طويلة وتبدو بجلاء على منتجات الفنون الاسلامية لان الزخارف الساسانية لم تتغير فى العصر الاسلامى إلا تدريجياً وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافى كما عرف الطراز اساسانى أيضاًالفزع من الفراغ الذى ورثه عن الفن الاخمينى بسبب اعتقاده أنه كان مصدراً تحل فيه الارواح الشريرة وهو المعبر عنه باللاتينية (Horror Vaccui)، ويعرف بالفرنسية (L'horreur du vide).

ثالثاً: الطراز المصرى المسيحى (القبطى):

استمدت الفنون الاسلامية أيضاً بعض عناصرها من الفن المسيحى المصرى الذى عرف بالفن القبطى، والذى يعده البعض همزة الوصل بين الفن الاسلامى والفنون المصرية القديمة التى اخذ الفن البطلمى والفن الرومانى الكثير منها بعد أن وضع عليها أسماء آلهتهم. فلما جاء الفنان القبطى وجد الاساطير الاغريقية والرومانية التى قامت عى أسس من الاساطير الاغريقية والرومانية التى قامت بدورها على أسس من الاساطير والقصص المصرى القديم فأعاد استعمالها ولكن دون أن يأخذها بالمفهوم الوثنى بل وضع لها الرموز والشعائر المسيحية. وإلى جانب الاساطير القديمة استعمل الفنان القبطى أيضاً الكثير من القصص المسيحى

الذى استخدمه لتجسيد وتوضيح العقيدة الدينية.

ومن المعروف أن هـذا الطراز الذى كان قوامـه الروحى هو الدين المسيحي، وقوامه المادى العادات والتقاليد المصـرية الأصيلة وما طرأ عليها من مؤثرات خلال العصـور، لم يظهر طفرة واحدة بل استمر قـرابة قرن من الزمان حتى اكـتملت له مقوماته المادية والمعنوية وكان ذلك فى عهد الامبراطور قسطنطين (٣٢٣ ـ ٣٣٧م) الذى اعتـرف بالدين المسيـحى كمـا سبق ان نوهنا من قـبل واعطى للشـعوب حق اعتناقه. وفى عهد الامبراطور ثيودسيوس (٣٧٩ ـ ٣٩٥م) أصبحت المسيحية بمثابة الدين الرسـمى للدولـة وقد تـرتـب على هذا الحـدث الهـام اثاراً بعـيـدة المدى فى الناحيتـين الاجتماعيـة والفنية بالنسبة للمـسيحين عامـة ولأقباط مصـر خاصة، لذا يعتبر القرن الرابع الميلادى بداية لنشـأة الفن القبطى الذى رأى فيه البعض إنه بمثابة مدرسة محلية شعبية متدهورة للفن البيزنطى، وأنه أشبه برسوم الاطفال أو الرسوم الكاريكاتورية، استناداً إلى المظهر السطحى لكثير من الرسوم والموضوعات، بسبب عدم عنايتهـم بدراسة الطبيعة الدينيـة والعقائدية للاقبـاط، وعدم الربط بينهم وبين أجدادهم الفراعنة الذين خلفوا ورائهم آثاراً ماتزال باقية وتركت بصماتها على كل سكان وادى النيل.

وعلى هذا يمكن تفسير هذه الظاهرة الفنيـة التى سادت الطراز القبطى برغبة الفنان فى الابتعاد عن محاكاة الفن الرومـانى الشرقى أى البيزنطى الذى كان يقوم على صدق محاكاة الطبيعة، واتخذ لنفسه منهجاً خاصاً يختلف كل الاختلاف عن الفن البـيزنطى بسبب مـالاقاه أقـباط مصـر من اضطهاد وتعـذيب وصل فى بعض الأحيـان إلى حد الاسـتشـهاد على أيدى أباطرة الرومـان، مما جعل الفنان القـبطى يسعى إلى الاستقلال ولو روحياً وفنيـاً عن هؤلاء الحكام وصار كمسيحى مخلص يكره الماديات ولا يعنيه سوى الروح فقط، فأهمل علم التشريح وابتعد عن محاكاة الطبيعة عن قصد فى أول الأمـر، وأخذ يرمز إلى المادة بأقل الخطوط وأوجز الرموز

حتى أصبح فناً شعبياً لا يخضع للقيود التى كان يخضع لها الفن البيزنطى، واتخذ لنفسه رسوماً رمزية للأشخاص والحيوانات، كصورة هرمز والحمل على كتفه التى ترمز إلى الراعى الصالح أى السيد المسيح، وصورة الطاووس التى رمز بها إلى الجنة والابدية، وصورة الحمامة التى رمز بها إلى الروح القدس، وصورة السمكة التى رمز بها إلى السيد المسيح وإلى المسيحية وإلى العشاء الأخير، وأصبحت فيما بعد من أهم مميزات الطراز المصرى المسيحى، وهذا يعنى أن هذه الرسوم لم تأت عفو الخاطر، بل كانت أسلوباً مقصوداً أقرب ما يكون إلى الرسوم الهندسية فى كثير من الأحيان.

وقد استمر هذا الطراز الفنى بعد الفتح العربى لمصر فى سنة ٢١هـ/ ٦٤١م بسبب السياسة الادارية والفنية الحكيمة التى اتخذتها الخلافة الاسلامية ازاء البلاد المفتوحة حيث تركت لأهالى هذه البلاد مطلق الحرية فى ممارسة فنونهم وصناعتهم دون تدخل منها طالما أنها لا تتعارض مع مبادئ الاسلام وقيمه.

خصائص الفنون الاسلامية :

وهكذا ولدت الفنون الاسلامية فى القرن الأول للهجرة/ السابع للميلاد متأثرة بالطرز الفنية السائدة فى بلاد المفتوحة وظلت تنمو وتترعرع بفضل امتزاج واختلاط العرب بأهالى تلك البلاد الذى لا نجد حرجاً فى القول ان بعض الفنانين والصناع المسلمين قد تتلمذوا على أيديهم ونهلوا من علمهم وخبرتهم الأمر الذى أفضى فى النهاية إلى ظهور طرز وأنماط ومدارس وأساليب فنية مختلفة تتطورت بتطور العصور، وتأثرت بالاحداث السياسية والاجتماعية، ومع ذلك فقد جمعتها وحدة فنية واحدة ربطت بين منتجاتها فى تجانس تام منقطع النظير وذلك على الرغم من بعد الشقة بين البلاد والامصار التى صنعت فيها هذه التحف، وكذا العصور التى تنسب إليها، الأمر الذى يبرزها ويميزها عن غيرها من الفنون الأخرى. إذ من الواضح أنها تعطى للناظر إليها شعوراً تلقائياً بأنها تنتسب جميعاً

إلى عائلة واحدة لاشك فيها، ربما نتيجة لذلك الرباط الروحى الذى جمع شمل البلاد الاسلامية بعد أن نجح الاسلام فى التأليف بين قلوب العرب وغيرهم من أهالى البلاد المفتوحة من ذوى الجنسيات والحضارات المتنوعة ووجه نظرهم إلى ناحيتى الجمال والزينة فى المخلوقات، ونبهم إلى ما يحيط بهم فى هذا الكون الذى يشتمل على جانب المنفعة وجانب الزينة والجمال، إذ يقول سبحانه وتعالى فى سورة الأعراف:

﴿يا بنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا إنه لا يحب المسرفين ۞ قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق ۞ قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون﴾

يقول المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق أنه بهذه التوجيهات فتح الاسلام الاذهان إلى أهمية الفن الجميل فى الحياة، وان المسلمين حفظوا هذه الآيات الكريمة مع ما حفظوا من كتاب الله ووعوا هذه الدروس القيمة، ولكنهم لم يستفيدوا منها إلا عندما استقروا فى حياتهم الجديدة وتدفقت عليهم الثروة من كل حدب وصوب. وشاهدوا فى البلاد التى دانت لهم آيات الفنون الجميلة واستمدوا من عناصرها وطرزها مالاءمهم، واستخدموه فى تجميل حياتهم ثم تمثلوه وهضموه واستخرجوا منه فلسفة جديدة فى رسالة الفن الجميل فى الحياة اعتنقها الفنان المسلم وآمن بها فى اخلاص فاتجه وجهة لم تكن موجودة من قبل هى ان الفن ليس لخدمة الدين أو خدمة الملوك، كما كان الحال قبل الاسلام، ولكنه ينبغى ان يكون فى خدمة الدنيا، فى خدمة الناس جميعاً لا فرق بين حاكم ومحكوم، أو بين غنى وفقير. ان رسالة الفن الجميل هى ان يخفف عنا بعض متاعب الحياة، فيكون لنا مهرباً نلجأ إليه ونلوذ به، حتى ينقلنا بأنغامه وألوانه وزخارفه وأشكاله إلى عالم السحر والجمال، إلى عالم نستمتع فيه بالهدوء وبالنشوة وبالانشراح وبالغبطة.

تلك هى الرسالة التى آمن بها أخيراً الفنان الغربى بعد ان بشر بها الاسلام منذ أربعة عشر قرناً.

وإذا كان الدين الاسلامى قد وجه النظر إلى أهمية الزينة والجمال، ورسم الطريق إلى تنمية جذور الفن الجميل فى النفس، فإن بعض النظم الاسلامية قد عاونت على هذا النمو وأخذت بيد الصانع لتخرج منه الفنان الذى لا يرتاح إلا لما هو جميل، وعاونت على ابراز الوحدة بين الطرز المختلفة للفنون الاسلامية مثل الحج الذى يعد أحد الأركان الخمسة للدين الاسلامى فهو فرض على كل مسلم يستطيع أداءه دون إرهاق، أى أنه أمر للقادرين بالسفر إلى مكة حيث يجتمعون مرة كل عام بغيرهم من المسلمين الوافدين من شتى البقاع، فيرون ألواناً شتى من الصناعات الاسلامية ممثلة فى السلع المصنوعة من النسيج والخزف والخشب والعاج والزجاج والمعادن. ويتبادل الحجاج هذه السلع عن طريق التجارة أو الإهداء، وقد يجتمع رجال الصناعة ورجال الفن بعضهم إلى بعض ويتجاذبون أطراف الحديث فى طريقة الصناعة وطرق الزخرفة، لذا يعد منبر هام لتبادل السلع والبضائع من جميع أنحاء العالم الاسلامى. وبعد عودة الحجيج إلى أوطانهم تكون رؤوسهم قد امتلأت بأفكار جديدة، ورأت عيونهم ألواناً شتى من المصنوعات فيؤثرون بذلك فى مصنوعاتهم المحلية الأمر الذى حقق تلك الاستمرارية فى تدفق التأثيرات الفنية بين أقاليم العالم الاسلامية المختلفة، فإذا ما شاع طراز من الطرز فى اقليم ما فى الشرق فإن هذا الطراز كان ينتقل إلى أقصى الغرب فى زمن يسير، فى وقت كانت فيه الحدود مفتوحة حيث ينتقل الحرفيون والفنانون من بلد إلى آخر، ومن منطقة تؤذن بالافول وتعانى من الاضطرابات الداخلية إلى منطقة أخرى يسودها الاستقرار، ويعمها الرخاء والازدهار دون ما حاجة إلى تصاريح زيارة أو اذن إقامة.

وكان الخلفاء والحكام يستدعون أيضاً الفنانين والصناع من جيع أنحاء هذه

الأمة التى امتدت من الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسى غرباً، ومن بحر قزوين شمالاً إلى بلاد اليمن جنوباً ليشيدوا لهم المبانى والعمائر، وليصنعوا لهم التحف الفنية التى لاتزال تحمل حتى يومنا هذا، ليس فقط اسم المتخذ لها، بل اسم صانعها.

ولا ننسى كذلك أنه وجد من الخلفاء والحكام من كان بوصى بعمل التحف والمصنوعات الفنية فى البلاد التى اشتهرت بانتاجها مما أنعش التبادل الفنى بين البلاد الاسلامية، وأفضى فى النهاية إلى تلك الوحدة بين منتجات الفنون الاسلامية التى تتشابه فيما بينها لدرجة أنه يصعب أحياناً على بعض المتخصصين تحديد المكان أو العصر الذى تنتسب إليه بعض هذه التحف والمصنوعات خاصة إذا كانت غفلاً من تاريخ ومكان الصناعة أو اسم المتخذ لها.

وقد ساعد على إيجاد الوحدة بين منتجات الفنون الاسلامية طرق التجارة الآمنة حتى أثناء الحروب واشتعال الفتن والاضطرابات الداخلية، فقد كانت مصنوعات الفنون الاسلامية تنتقل بحرية تامة بين مناطق العالم الاسلامى، الأمر الذى عاون بدوره على نقل الاساليب الصناعية والزخرفية المتنوعة فى سهولة ويسر، كما عاون على استعارة الوحدات والطرز الفنية من بعضها البعض.

ويمكن تتبع مظاهر تلك الوحدة التى تجمع بين منتجات الفنون الاسلامية فى إطار واحد من خلال عدة موضوعات تتمثل بشكل واضح فى الاساليب الصناعية، وفى أشكال العديد من التحف، وفى موضوعات العناصر الزخرفية.

فمن ناحية الأساليب الصناعية سوف يلاحظ الدارس للفنون الاسلامية أن هناك بعض الاساليب التى شاعت فى أماكن متعددة من العالم الاسلامى فى وقت واحد، من ذلك على سبيل المثال خزف البريق المعدنى الذى يعرف فى المصادر العربية بالغضار المذهب، والذى يعد من مبتكرات الخزاف المسلم وشاع استخدامه

منذ القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى فى كل من ايران ومصر والعراق، ثم انتقل إلى كل من شمال افريقيه والاندلس، ومنها إلى أوروبا، وتشير الابحاث الحديثة إلى أن مصر كانت مركزاً لهذا الاسلوب الصناعى منذ وقت مبكر.

وهناك أيضاً الزجاج المموه بالميناء المتعددة الألوان، الذى بلغ أوجه فى القرنين السابع والثامن للهجرة/ الثالث عشر والرابع عشر للميلاد، ووصلنا منه تحف من بلاد الشام ومصر واليمن، وكثر الجدل عما إذا كانت بلاد الشام كانت تقوم بتصديره إلى مصر، وان الصناع المصريين تعلموا هذه الصناعة على أيدى صناع بلاد الشام، بل وجد أيضاً من يعتقد أن بداية هذا الاسلوب الصناعى قد نشأ في العراق ثم انتقل منها إلى بلاد الشام.

ولا ننسى كذلك صناعة التحف المعدنية المكفتة أو المنزلة بالذهب والفضة أو بأى مادة أخرى، التى عرفت للمرة الأولى فى ايران ومنها انتشرت فى شتى أنحاء العالم الاسلامى عندما هاجر صناع المعادن من إيران إلى العراق اثر إغارة المغول عليها واستقروا فى اقليم الموصل حيث مارسوا هذه الصناعة حتى تعرضت العراق بدورها للغزو المغولى فهاجر هؤلاء الصناع إلى شمال الشام ومصر، وتفرقوا فى أماكن شتى من العالم الاسلامى ونشروا أسرار هذه الصناعة التى ليس من المستبعد أن يكون للدين الاسلامى أثر فى رواج هذا الاسلوب، بسبب وجود بعض الاحاديث النبوية التى تحرم اتخاذ الأوانى المصنوعة من الذهب الخالص، أو الفضة الخالصة، فقد اثر عن النبى ﷺ قوله "لا تشربوا فى آنية الذهب والفضة، ولا تأكلوا فى صحافها فانها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخرة"، وقوله أيضاً عليه أفضل الصلاة والسلام "الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر فى بطنه من نار جهنم". مما كان له أثر واضح فى انصراف معظم صناع المعادن عن إنتاج أوانى الذهب والفضة ووجدوا فى الأوانى المكفتة بديلاً عنها.

ويمكن من جهة أخرى تتبع مظاهر الوحدة التى جمعت منتجات الفنون الاسلامية من خلال أشكال تحف المادة الواحدة التى صنعت فى أقطار شتى من العالم الاسلامى، والتى تتشابه فيما بينها لدرجة أنه يصعب أحياناً تحديد المكان أو العصر الذى تنسب إليه التحفة. وحسبنا دليلاً على ذلك مجموعة من أبواق الصيد العاجية عليها زخارف بارزة من حيوانات وطيور ومناظر صيد وانقضاض فى دوائر وأشرطة، اختلف العلماء فى تحديد المكان الذى صنعت فيه، فقد نسبها بعضهم إلى جزيرة صقلية بجنوب ايطاليا، واعتقد البعض الآخر أنها من صناعة مصر، وقيل أيضاً أنها صنعت فى العراق، وزعموا كذلك أنها من صناعة الأندلس.

ومن التحف التى اثارت أيضاً الجدل بين علماء الآثار والفنون الاسلامية مجموعة من التماثيل الصغيرة المصنوعة من البرونز، اختلفوا فى طبيعة استعمالها فاعتقدوا أنها مباخر أو صنبور لابريق أو إناء للماء (اكوامانيل ـ Aqua Manil)، أو جزء من فوارة، وذكروا انها صنعت فى مصر فى العصر الفاطمى، وقالوا بل أنها من صناعة ايران أو الأندلس، كل ذلك بسبب تشابه الاشكال والعناصر الزخرفية وأحياناً النصوص الكتابية المنقوشة عليها، وهذا فى حد ذاته برهان قوى على تلك الوحدة، مما أدى إلى نسبة هذه التحف المتشابهة إلى عدة أماكن اسلامية، بل وإلى عدة عصور اسلامية، لاسيما إذا كانت التحفة خالية من النقوش والكتابات التى تشير إلى اسم من صنعت برسمه أو تاريخ ومكان الصناعة. ووصلنا أيضاً العديد من التحف المعدنية ذات الاشكال الموحدة التى جمع بينها غرض استعمال واحد مثل الطسوت والاباريق والصوانى، وحوامل الصوانى المعروفة باسم الخونجات، والشماعد، والمباخر، والمحابر، والمقلمات، والمكاحل، والمرايا، والثريات، والتنانير، والفوانيس، وصناديق المصاحف، والاسطرلابات التى عنى بها علماء المسلمون عناية كبيرة حتى بلغت درجة الكمال

ونقلها عنهم الأوروبيون فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، وظلت تستعمل فى بلادهم فى شئون الفلك والملاحة إلى أن استعيض عنها بمخترعات حديثة فى القرن الحادى عشر الهجرى/ السابع عشر الميلادى. وطاسات الحضة التى قلما كان يخلو منها بيت من بيوت العالم الاسلامى فى العصور الوسطى نظراً للاعتقاد فى قدرتها على شفاء العديد من الامراض كلسع الحية والعقرب، وعضة الكلب، والمغص، وابطال السحر والعين والنظرة، ونكد الاطفال والحما والمطلقة وغيرها من الأمراض. وهناك أيضاً الزرديات والدروع، والسيوف والخناجر، وغيرها من أدوات القتال التى جمعت بينها أشكال واحدة، واستعمال واحد فى جميع أنحاء العالم الاسلامى.

ولم تخلو المصنوعات الزجاجية من وحدة تجمع بين أشكال أوانيها ذات الاستعمال الواحد مثل أعيرة الوزن المعروفة بالصنج الزجاجية، وقوارير المياه والكؤوس، وقنينات العطر والمكاحل، والمصابيح الزجاجية التى تستخدم فى الانارة مما ينهض بدوره دليلاً على تلك الوحدة التى جمعت بين منتجات المادة الواحدة فى شتى أقاليم العالم الاسلامى.

وتميزت المصنوعات الخشبية أيضاً بالوحدة بين بعض منتجاتها مثل المشربيات التى ابتكرها النجار المسلم ليغطى بها فتحات النوافذ فى محاولة لحجب أهل الدور من النساء عن أنظار المتطفلين من الغرباء. كذلك المنابر والمحاريب وكراسى وصناديق المصاحف الخشبية التى تزخر بها عمائر العالم الاسلامى الدينية، وتعكس لنا بدورها مظهراً من مظاهر الوحدة بين المنتجات الخشبية التى شاعت فى جميع البلاد الاسلامية، وتقدم لنا برهاناً ساطعاً على تلك الوحدة التى تتسم بها الفنون الاسلامية، والتى لم تقتصر على أشكال المادة الواحدة بل تجاوزتها إلى المواد الأخرى بالنسبة لمصنوعات وتحف الاستعمال الواحد، إذ نجد شبهاً كبيراً من أشكال بعض الأوانى التى اتخذت من مواد مختلفة مثل المصابيح الزجاجية

المموهة بالميناء التى صنعت أيضاً من المعدن والخزف، والمقلمات التى صنعت من النحاس والبرونز والزجاج والعاج والخشب، والخونجات، التى عملت من النحاس والخزف والفخار المطلى والزجاج المموه بالميناء والمذهب، وقطع الشطرنج التى صنعت من الزجاج والبلور الصخرى والخزف.

وإلى جانب التحف الفنية ينبغى أن نشير أيضاً إلى السكة الاسلامية التى تؤكد على وجود هذه الوحدة التى ربطت بين بلدان العالم الاسلامى وبين منتجاته الفنية بعد ان صار لها شكلاً موحداً بفضل جهود الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان الذى اعتمد نمطاً مميزاً منذ عام ٧٧ هـ/ ٦٩٦م، نفذ أولاً على الدنانير الذهبية، ثم على الدراهم الفضية بعد ذلك بسنتين، فقد نقش عليها تاريخ الضرب ومكان السك بالاضافة إلى بعض النصوص القرآنية والشهادة بقسميها، بقى أثرها ظاهراً على بعض العملات الاسلامية الشائعة حتى بداية العصر الحديث.

أما فيما يتعلق بالعناصر المنقوشة على منتجات الفنون الاسلامية فمن السهل كذلك تتبع الوحدة التى جمعت بينها من خلال دراسة الخط العربى والزخارف الهندسية والعناصر النباتية، والرسوم الآدمية والحيوانية.

الخط العربى :

لقد أعطى الفنان المسلم الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن الكريم استناداً إلى قول على بن ابى طالب "الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً"، ولأن "الخط لسان اليد" كما يقول الصحابى عبد الله بن العباس، لذا سرى الخط العربى فى جميع البلاد الاسلامية وأصبحت الحروف العربية وسيلة للتعبير فى جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية، واحتل الخط العربى بذلك مكانه كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الاسلامية، وأصبح دليلاً دامغاً على تلك الوحدة التى تجمع بين منتجات الفنون الاسلامية ومظهراً من مظاهرها باعتباره أحد

العناصر الزخرفية التى قلما تخلو منه تحفة من التحف فى شتى أنحاء العالم الاسلامى لما تمتاز به حروفه من جمال ومرونة وقابلية على التشكيل والتصنيف، فقد اتخذ الفنان المسلم من الكتابات وحروفها وسيلة لزخرفة التحف الاسلامية من زجاج وخزف وفخار ومعادن وخشب وعاج ونسيج وأحجار وغيرها من المواد، حيث كان الخط ينقش فوق أرضية من الزخارف النباتية لابراز جمالية الخط العربى الذى كانت نصوصه وعباراته تتخذ شكل أشرطة أفقية عريضة أو ضيقة، أو تنفذ داخل مناطق دائرية أو جامات مفصصة، دون إخلال بقواعد الكتابة وأصولها، كما استخدمت فى كثير من الاحيان للربط بين العناصر الزخرفية بعضها البعض وكانت تتضمن عادة اسم من صنعت التحفة برسمه مقروناً بألقابه والدعاء له، أو اسم الفنان الذى صنعها، أو مكان الصناعة وتاريخ الانتاج، أو عبارات دعائية أو نصوص شعرية، أو حكم أو أمثال، أو تقتصر على مجرد شريط زخرفى مليئ بكتابات متكررة، أو بحروف منفصلة أو مبهمة صارت أساساً أو موضوعاً زخرفياً بحتاً، ويرجع ذلك إلى أن المسلمين أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصاً فالألف أول الحروف وأعظمها تشير على حد تعبير سهل التسترى الصوفى المتوفى سنة ٨٩٦هـ/ ١٤٩١م إلى الله الذى آلف بين الأشياء وانفرد عن الاشياء، والباء لها حرمتها لأنها أو حرف فى القرآن الكريم، والجيم كناية عن الصدغ، والصاد هى مقلة الانسانية، والهاء هي الهوية الآلهية عند ابن العربى، والميم كانت تعبيراً عن الضيق، كما كان لها أهمية كبرى عند أهل التصوف وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمد ﷺ.

وكان لكل حرف أيضاً صورة تقابله، فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة، وصورة الجيم هى الاذن، والدال ترمز إلى صورة العاشق الذى صار دالاً من شدة الحزن، والسين هى الاسنان الجميلة، والميم هى الفم الجميل، وكانت الواو تمثل صورة الزورق، والراء ترمز إلى صورة الهلال، وهكذا.

وللخط العربى أشكال وصور متعددة أهمها جميعاً الخط الكوفى الذى اشتق اسمه من مدينة الكوفة، واحتل مكان الصدارة فى كتابة المصاحف والنقوش التسجيلية على العمائر والتحف حتى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، بعد أن تفرعت منه عدة أنواع أهمها الكوفى البسيط الذى تميز بإضافة زيادات بسيطة إليه على هيئة أسنان قصيرة أو مثلثات صغيرة تنتهى بها قوائم حروفه. بعض حروفه والكوفى المورق الذى تنتهى بوريقات نباتية كاملة أو نصفية، والكوفى المزهر الذى تنتهى بعض حروفه بزخارف نباتية مزهرة، والكوفى المجدول الذى تتضافر بعض قوائم حروفه مع بعضها الآخر، أو يضاف إليه عناصر زخرفية مجدولة تضفى عليه هذا الطابع المضفور.

وهناك أيضاً خط النسخ الذى وجد منذ البداية إلى جوار الخط الكوفى إلا أن استخدامه اقتصر فى بادئ الأمر على المراسلات العادية والمعاملات اليومية حتى نجح الخطاط فى تطوير صورته وتحسينها فأخذ منذ نهاية القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى يفوز بمكانة الصدارة فى كتابة المصاحف والعمائر والتحف بعد أن نجح فى القضاء على شعبية الخط الكوفى، وإن كنا نجد فى بعض الأحيان كلا الرسمين من الخط الكوفى والنسخ، مجتمعين على تحفة واحدة إمعاناً فى إضفاء الطابع الزخرفى على هذه التحفة، ولا عجب فى هذا فقد خص الاسلام الخط برعايته، إذ اقسم به الله سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز فى سورة القلم ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾، وشرفه فى صورة العلق ﴿اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم﴾، حيث دفعت هذه العقيدة بالفنان المسلم إلى تزيين ما أخرجته يداه من مصنوعات فى شتى أنحاء العالم بالآيات القرآنية، وبالعبارات الدينية، بالاضافة إلى الصيغ المختلفة من مدح ودعاء نراها منقوشة على منتجات الفنون الاسلامية المصنوعة من شتى المواد، بل وذهب الفنان إلى أبعد من ذلك حين أطلق لخياله العنان وجعل بعض حروف الكتابة تنتهى بصور ورسوم لأشخاص فى مناظر صيد

و شراب أو موسيقى ورقص وطرب، كما استبدل أحياناً نقط الحروف برؤوس حيوانات وطيور إمعاناً فى اضفاء الطابع الزخرفى.

الزخارف الهندسية :

وتعد العناصر الهندسية المعروفة باسم الخيط، أى الاسلوب الذى تغلب عليه الحصافة والحساب، من مظاهر الوحدة فى الفنون الاسلامية. حقيقة أن هذه الفنون قد ورثت الرسوم الهندسية من غيرها من الفنون السابقة عليها، حيث شاعت عناصرها، إلا أنها سرعان ما تطورت على يد الفنان المسلم الذى تعهدها بالتطوير والتغيير بل وابتدع أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل. فمن الخط المستقيم أخرج المستطيلات والمربعات والمعينات والمخمسات والمسدسات والمثمنات، كما استخرج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام متساوية، وحصل على مثلث بربط ثلاثة نقاط متناوبة، وعلى شكل سداسى بربط النقاط الست المتتالية، وحصل على نجمة سداسية الأطراف عن طريق رسم مثلثين متقابلين، وعلى نجمة ثمانية الاطراف عن طريق مربعين متشابكين، ومن تشكيل مخمسين متداخلين على شكل معشر أو نجمة عشارية الاطراف، وكانت أضلاع هذه النجوم السداسية والثمانية والعشارية تفضى إلى نجوم جديدة أو تتشابك مع نجوم أخرى فى انسجام وتآلف بحيث تبدو كل واحدة كأنها جزءاً متلاحماً مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة فنية لا حدود لها، لعل الفنان أراد بها أن يصور رقبة السماء أو يصور الملأ الأعلى ونسيجه مع مجاميع من الأشكال الوميضية التى تشع وتستقبل باستمرار على حد تعبير عفيف بهنسى، هذا بالاضافة إلى الاشكال الأخرى من جدائل ومشبكات وأقواس ودوائر متماسة ومتداخلة ومفصصة، وغير ذلك من الاشكال والعناصر التى بلغت درجة عالية من الاتقان، والتى يندر أن تخلو من بعض عناصرها تحفة من التحف الاسلامية فى أى زمان أو مكان.

وتعد الأطباق النجمية من أهم وأجمل العناصر الهندسية المجردة التى أخرجتها يد الفنان المسلم، وقد بدأت فكرتها لأول مرة فى مصر فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر اميلادى على محراب السيدة رقية الخشبى، المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة، واكتمل نموها على الاخشاب المملوكية حيث تجاوزتها إلى غيرها من التحف الأخرى فى شتى بقاع العام الاسلامى فى المشرق والمغرب.

والطبق النجمى يتألف عادة من عنصر رئيسى نجمى الشكل فى الوسط يعرف باسم الترس، يحيط به مجموعة من الوحدات الهندسية بعدد أطرافه أصغر حجماً، لوزية الشكل، تعرف باللوزات، يلتف حولها من الخارج مجموعة أخرى من عناصر هندسية أكبر حجماً وأكثر عدداً تعرف بالكندات، كان عددها فى بداية الأمر لا يتجاوز الستة أشكال، بيد أنها سرعان ما تطورت وتعقدت حتى صارت تتراوح بين اثنتا عشرة وستة عشر شكلاً هندسياً.

وتعد الفنون الاسلامية هى الوحيدة التى اختصت بهذا النوع من الأطباق النجمية، ولافضل لأحد فى ابتكارها وتطويرها سوى الفنان المسلم، إذ لا يوجد أى طراز من الطرز الفنية التاريخية قد وصلت فى أساليب الزخارف الهندسية إلى القمة مثل ما وصلت إليه فى طراز الفنون الاسلامية، فهى لم تكن فى حد ذاتها صيغاً رياضية، بل هى أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال وهذا يناقض نظرية سيزان الذى يرى أن جميع الاشكال ترتد إلى صيغ هندسية أساسية، أسطوانة أو كرة أو مكعب لأن الفنان المسلم لم يلجأ إلى الحجوم الاساسية، بل لجأ إلى المسطحات الأساسية فى الوجود، وهى ذات مضامين رمزية كثيراً ما استعارها الصوفية للدلالة على معان كبيرة، تمثل الكائنات جميعها الحية وغير الحية بأشكالها الجوهرية، وليس بأشكالها العرضية النسبية، فالأشكال الجوهرية المطلقة تبدو فى الفنون الاسلامية متشابكة متكاملة فى نظام تهيمن عليه قدرة مطلقة لا حدود لسلطانها، هى قدرة الله كما جاء فى سورة البقرة ﴿ولله المشرق والمغرب فأينما

تولوا فثم وجه الله﴾. فهذه الأشكال التى تظهرها أشعة بصرية إلهية من خلال تلك الخطوط الهندسية تصدر من عدد لا يحصى من اللابدايات متجهة إلى اللانهايات، تظهر الاشكال الجوهرية للكائنات وأجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التى تتشكل وفقاً لظروف هذه لاشعة البصرية.

الزخارف النباتية :

قلما تخلو واحدة من تحف الفنون الاسلامية من بعض العناصر النباتية التى تعكس بدورها أحد مظاهر الوحدة فى الفنون الاسلامية بصورة لم يسبق لها مثيل. وهى تعد بمثابة الرقش اللين أى الاسلوب الذى تغلب عليه العفوية والاسترسال أو ما يعرف بالرمى على حد تعبير بشر فارس، كما تعد أيضاً بمثابة الصيغة الأولى فى الفنون الاسلامية التى تؤكد العفوية الابداعية عند الفنان. فهى تأويل للنبات، أوراقاً وأزهاراً ، وغضوناً وعروقاً، وهى توثيق لهذه العلاقة بين الانسان والطبيعة، ولاعجب فى هذا فقد حبب الاسلام إلى الفنان المسلم الاقبال على هذا الرقش اللين من الرسوم النباتية إذ روى فى صحيح البخارى عن سعيد بن أبى الحسن حديثاً عن الرسول ﷺ جاء فيه "كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس أنى انسان إنما أعيش من صنعة يدى وانى أصنع هذه التصاوير فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله ﷺ يقول: من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبدا. فربا الرجل ربوة وأصفر وجهه فقال: ويحك أن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شئ ليس فيه روح".

والمتأمل لهذا الحديث سوف يلاحظ بوضوح أنه يتضمن توجيه صريح للفنان المسلم بان يتجه نحو رسم الأشجار أى الزخارف النباتية التى أتقنها بالفعل، بل وابتدع منها نوعا عرف باسم الأرابيسك أو التوريق أو الرقش، كما أطلق عليه أيضا التوشيح. وهو عبارة عن عناصر نباتية مورقة متداخلة متشابكة بحيث

يصعب التميز فيها بين الغصن والورقة النابعة منه، إذ قد تمتد هذه الورقة أو المروحة النخيلية فينبت منها غصن جديد. وقد يمتد الغصن داخل الورقة فيقسم شحمتها الى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها ليعاود خط سيره. وفى مواضع أخرى نجد العناصر النباتية قد التفت حول محور رأسى، حيث تلتقى السيقان عنده، ثم تتفرع من حول مروحة نخيلية وسطى أو ورقة كأسية مركزية، كأن هذه السيقان والأفرع المتماوجة قد إنبثقت من إحدى أوانى الزهور التى لا نجد أثرا لها فى التصميم الزخرفى، وبذا يكون الفنان المسلم قد نجح فى التحرر من تقاليد الطبيعية عن طريق التغيير فى معالمها، وصارت رسومه وزخارفة عنها تعكس لنا ذكرياته وأحاسيسه الشخصية، بعيدا عن مفهوم العبث كما يفسره كل من سبنسر وشيلر وكانت، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة، و«بعيدا ان ينحدر من بدوات العبث وان زعم النقاد هذا، فهو ثمرة التوقان الإسلامى، ثمرة، منقاة، وتوقان مذعان يختلج على هلع» كما يقول بشر فارس فى كتابه سر الزخرفة الإسلامية. فالفنان المسلم ينفرد بين رجال الفن من الشعوب الأخرى «بخياله الهندسى الذى ينصب، كما يقول روثار، على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويختطف الأزهار والأوراق والأغصان فيحولها الى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد الى ما لا نهاية حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها».

وحسبنا أن النظر الى الرمى أى الى الزخرفة النباتية فى الفنون الإسلامية وتأملها يعكس لنا هنا وصف الشاعر الألمانى جوته للشعر العربى الذى ما كان ليصف الرمى بإحسن من هذه الأبيات:

«إنك لا نهاية لك ... وهذا سر عظمتك

وأنت لا بداية لك ... وهذه ميزتك

فأغنيتك دواره ... كقبة السماء

ونهايتك وبدايتك متشابهان
والوسط يقود الى النهاية التى هى البداية نفسها
أنك لمتكامل»

الرسوم الآدمية :

وتمثل الرسوم الآدمية أيضا أحد مظاهر الوحدة فى الفنون الإسلامية، إذ كثيرا ما نصادف هذه الرسوم منذ البداية على العديد من منتجات الفنون الإسلامية التى صنعت فى مختلف بلدان الخلافة من أخشاب وعاج ومعادن وخزف وزجاج ومنسوجات وغير ذلك حيث نجد بين هذه الموضوعات صور من الحياة اليومية التى تمثل حياة الكادحين ورسوم الحمالين وبعض الألعاب الشعبية من تحطيب ومصارعة ومناقرة الديكة وغيرها من مشاهد الحياة اليومية التى نقشت مفعمة بحيوية دافقة وروح واقعية، ومتضمنة تعبيرا صادقا عن الأحاسيس والمشاعر وإدراكا لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وطبيعة حركتها، وذلك بالإضافة إلى بعض المناظر التقليدية للحياة فى البلاط من مجالس شراب ورقص وطرب وغيرها من موضوعات الصيد والقنص التى يغلب عليها الطابع الإرستقراطى ومظاهر الثراء والحياة المترفة،رغم ما أشيع عن كراهية الإسلام لتصوير الكائنات الحية، تلك التهمة التى ألصقها به بعض المتزمتين من رجال الدين، فالأمر الذى لا مجال للشك فيه هو ان القرآن الكريم هو المصدر الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه لم ينص صراحة على التحريم، بل جاء فى بعض الآيات الكريمة ما يشير إلى إباحته بالنسبة للنبى سليمان عليه السلام فقد جاء فى صورة سبأ ﴿ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات. اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور﴾.

أما الأحاديث النبوية وهى المصدر الثانى من مصادر التشريع الإسلامى بعد القرآن الكريم فقد اختلفت فيما بينها ويمكن بسهولة التمييز بين ثلاث مجموعات منها:

الأولى تحرم التصوير تحريما تاما وتتوعد المصورين بالعذاب الشديد فى الآخرة، فقد أورد البخارى فى باب التصاوير من كتاب اللباس فى صحيحه عن مسلم أنه قال: كنا مع مسروق فى دار يسار بن نمير فرأى فى صنعته تماثيل، فقال: سمعت عبدالله قال: سمعت النبى ﷺ : «أن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون».

وجاء فى صحيح البخاري أيضا فى باب كره العقود على الصور من كتاب اللباس عن عائشة رضى الله عنها: أنها اشترت نمرقة فيها تصاوير، فقام النبى ﷺ بالباب فلم يدخل، فقلت أتوب الى الله مما أذنبت قال: ماهذه النمرقة؟ قلت: لتجلس عليها وتوسدها؟ قال: أن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة: يقال لهم أحيوا ما خلقتم، وأن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصور».

وجاء كذلك فى باب نقض الصور من نفس الكتاب عن أبى زرعة إنه قال: «دخلت مع أبى هريرة دارا بالمدينة فرأى أعلاها مصورا يصور فقال: سمعت رسول الله ﷺ يقول« ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقى: فليخلقوا حبة، وليخلقوا ذرة...».

على حين نلاحظ أن المجموعة الثانية تبيح التصوير بالنسبة للأشياء الممتهنة كالسجاجيد التى توطأ بالأقدام، أو الوسائد التى يتكأ عليها فقد أشار البخارى فى باب ما وطئ من التصاوير من كتاب اللباس أن عائشة رضى الله عنها قالت: قدم رسول الله ﷺ من سفر وقد سترت سهوة لى بقرام، أى ستر، فيه تماثيل، أى صور. فلما رآه رسول الله ﷺ تلون وجهه وقال: يا عائشة أشد الناس عذابا عند

الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله، قالت: فقطعناه فجعلنا منه وسادة أو وسادتين».

وجاء أيضا فى ربيع الإبرار للزمخشرى فى حديث عائشة رضى الله عنها قالت: «قدم رسول الله ﷺ من غزوة تبوك، وفى سهوتى ستر فهبت الريح فكشفت ناحية الستر عن بنات لى فقال: ماهذا؟ قلت: بناتى، ورأى بينهن فرسا له جناحان فقال: فرس له جناحان؟ قلت: أما سمعت أن سليمان خيلا لها أجنحة؟ فضحك حتى بدت نواجذه».

وورد كذلك فى صحيح البخارى فى باب كره القعود على الصور من كتاب اللباس عن بُسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبى طلحة صاحب رسول الله ﷺ قال: أن رسول الله ﷺ قال: «أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة». قال بُسر: ثم اشتكى زيد فعدناه، فاذا على بابه ستر فيه صورة، فقلت لعبيد الله ربيب ميمونة زوج النبى صلى الله عليه وسلم: ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول؟ فقال عبدالله: «لم تسمعه حين قال إلا رقما فى ثوب؟».

أما المجموعة الثالثة فقد أباحت تصوير ماليس فيه روح كالشجر والجبال وما أشبه كما يفهم من حديث ابن عباس الذى سبق أن أشرنا إليه عند تناول الزخارف النباتية، اذ أتاه رجل فقال:«يا أبا عباس إنى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدى، وإنى أصنع هذه التصاوير» فقال ابن عباس: « لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله ﷺ يقول: من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبدا. فربا الرجل ربوة شديدة، وأصفر وجهه فقال: ويحك ان أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر: كل شئ ليس فيه روح».

كما أباحت هذه المجموعة أيضا الثياب المرحلة أى المنقوشة بصور الرحال أى الأبل أو الرجال، فقد روى أن رسول الله ﷺ خرج ذات يوم وعليه مرط، أى

كساء من صوف أوخز، مرحل من شعر أسود، وأن كان يصلى وعليه هذه المرحلات. وجاء كذلك فى حديث السيدة عائشة رضى الله عنها وقد ذكرت الأنصار، فقامت كل واحدة الى مرطها المرحل».

من هذا العرض يتضح لنا سبب إختلاف الفقهاء فيما بينهم بصدد تفسير موقف الإسلام من التصوير شأن علماء الآثار الإسلامية الذين تضاربت أقوالهم وإنقسموا شيعاً وأحزاباً كل ينادى برأى يخالف الآخر: ففريق يقول بتحريم التصوير، وآخر يرى ان الأمر لا يعدو مجرد كراهية، وفريق ثالث يذهب إلى إباحة التصوير فى الإسلام استنادا إلى أن الرسول ﷺ والمسلمين الأوائل كانوا يتعاملون بالعملة البيزنطية والدراهم الساسانية،. وقد كانت هذه جميعا تزدان بصور أباطرة الروم وأكاسرة الفرس، ولو كان التصوير محرما لما أقر النبى ﷺ استعمال هذه العملة التى أقر بها الزكاة.

ويفهم ايضا من المصادر التاريخية ان الصور كانت تزين كثيرا من مساكن المدينة كمنزل مروان بن الحكم الذى كان واليا على المدينة سنة ١٥٥ هـ/ ٦٧٢ م، ومنزل ياسر بن نمير صاحب بيت المال فى عهد الخليفة عمر بن عبدالعزيز، بل أن المبخرة التى كان الخليفة عمر نفسه يستعملها فى المسجد كانت مزينة بالصور الادمية. ونقرأ كذلك أنه فى عهد الخليفة عبدالملك بن مروان كانت خيام الحجاج الموسرين فى مكة مزينة بصور آدمية.

لذلك فان المنطق السليم يفرض علينا أن نبرئ الإسلام من تهمة تحريم التصوير التى التصقت به لانه من الواضح أن الرسول ﷺ لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التى تحمل مفاهيم وثنية مستوردة ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربى الإسلامى ومن المرجح أنه قصد بعبارته «أن أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون» أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة

الله فى خلق هذه الكائنات التى رسمت بأسلوب واقعى وبمحاكاة رفيعة للواقع. فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله ولهذا كان نهى الرسول ﷺ الذى أكد على هذا النهى بقوله: « ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي: فليخلقوا حبة، وليخلقوا ذرة». لأن الدين يعتبر فى الواقع اسمى من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها، ومن منا يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير فى الحياة العملية وفى الشئون الإجتماعية للأفراد والجماعات.

الرسوم الحيوانية والطيور:

وتعتبر الرسوم الحيوانية من سباع وفيلة وفهود ونمور ودببة وخيول ووعول وجمال وتيوس وكباش وثعالب وغزلان وكلاب صيد وأرانب برية، وطيور من أوز وبط ونسور وحمام وطواويس وديوك وغير ذلك من أسماك وغيرها من أسس الوحدة فى الفنون الإسلامية، حيث نراها ممثلة بكثرة على منتجات الفنون الإسلامية التى وصلتنا من شتى أقاليم العالم الإسلامى من مختلف العصور، رسمت إما مفردة، أو فى داخل مناطق هندسية، أو متماثلة متكررة فى حالة تدابر أو تواجه يفصل بينها أحد العناصر النباتية أو الهندسية أو بعض الكتابات العربية. كما نجدها فى بعض الأحيان الأخرى قد نثرت داخل أشرطة طويلة فى جماعات تعدو خلف بعضها البعض، تعرف فى المصطلح العلمى بطرد وحش، أو فى شكل موضوعات زخرفية تعكس بعض مناظر الصيد أو الأنقضاض التى تمثل عادة رسما لحيوان أو طائر جارح ينقض على فريسته فى عنف وشراسة، وهو يعد أحد الموضوعات الزخرفية الهامة التى أقبل الفنان المسلم على نقشها على منتجاته فى العصور الإسلامية المختلفة.

ويجب ألا ننسى أيضا رسوم ومناظر الحيوانات الخرافية من عقاب وعنقاء وتنين وكيلين وخيل مجنحة، ورسوم حيوانية أو طيور ذات ووجوه آدمية تعرف،

بالسيرينات، نجدها ممثلة بكثرة على الخزف والخشب والطنافس والمنسوجات والمعادن وغير ذلك من المواد حيث تعكس لنا فى الواقع أحد الأسس الهامة للوحدة التى تجمع منتجات الفنون الإسلامية فى إطار واحد مشترك.

وجدير بالذكر أن معظم رسوم الحيوان والطير فى الزخارف الإسلامية الأولى تذكرنا بالفن الساسانى من حيث القوة وعنف المظهر، والعناية برسم المفاصل وتمثيل العضلات، وتشبهها أيضا من حيث التماثل والتوازن والتقابل فى رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو بينها شجرة الحياة أو الخلد، أو فى رسمها متتابعة فى أشرطة زخرفية.

بيد أن الفنان المسلم لم يعنى فى رسم الحيوان بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية، كما يرجح البعض أن من أهم أسباب رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية هو كراهية الفراغ أو الفزع من الفراغ والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف ، الذى يعد بدوره من أهم خصائص ومميزات الفنون الإسلامية فقد عمد الفنان المسلم دائما الى ملئ فراغات أعماله الفنية بعناصر كثيفة مزدحمة، وهذا الفزع القديم عند الشعوب القديمة ورثة الفنان المسلم عن الفن الساسانى الذى ورثه بدوره عن الفن الأخمينى كما نوهنا من قبل بسبب رغبة الفنان المسلم فى مقاومة أبليس عن طريق عبادة الله سبحانه وتعالى وطاعته، ولكى لا يترك مجالا فى عمله الفنى لعبث أبليس وتخريبه، فانه كان يلجأ شأن من سبقه من فنانى الشعوب القديمة إلى إضافة عناصر شكلية كالحيوانات وغيرها، أو رسوم تجريدية من عناصر نباتية أو أشكال هندسية إلى زخارف منتجاته الفنية، ذلك التفسير الذى تبناه أغلب مؤرخى الفنون الإسلامية وانتقده بشدة الباحث السورى عفيف بهنسى إستنادا إلى أن «الأشياء التى تبدو فى خلفيات العمل التصويرى كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا

على تفسير وجودها المترامى فى البعد، فتتدخل فى كون الصورة شديدة الإندماج، فعندما لا ندرى مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو فى أقصى البعد عنها أو فى أدنى القرب منها، أو هو فى أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم، لكى تبدو لحمة فى هذا الكون التصويرى الجديد، الذى تشابكت فيه مصادر الرؤية الى أقصى حد ممكن».

خلاصة القول أن تلك الوحدة التى جمعت بين منتجات الفنون الإسلامية فى إطار واحد مشترك تشهد على الجهد الذى بذله الفنان المسلم فى زخرفة منتجاته حتى يحوز قصب السبق وحتى يسمو بأعماله عن دائرة الصنعة الى مستوى الفن الجميل بعد أن وضع نصب عينيه قول الرسول الكريم «أن الله يحب اذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه» وقوله أيضا «أن الله جميل يحب الجمال».

طرز الفنون الإسلامية:

على الرغم من هذه الوحدة التى سادت إنتاج الفنون الإسلامية فقد إنقسمت منتجات هذه الفنون الى طرز أو مدارس أو أساليب فنية كثيرة، أطلق عليها البعض اسم التنوع فى الوحدة، أو الوحدة فى التنوع، أو الوحدة فى التعدد، أو الوحدة والتعدد، لأنه وحد بينها جميعا طابع العروبة والعقيدة الإسلامية، وقد اصطلح على نسبة هذا الطرز أو المدارس أو الاساليب الفنية المتنوعة الى الدول الإسلامية التى تعاقبت على مر العصور فى شتى بقاع العالم الإسلامى، كالطراز الأموى، نسبة الى الخلافة الأموية (٤١-١٣٢هـ/ ٦٦١-٧٥٠م) التى إتخذت من مدينة دمشق عاصمة لها، وقد ساد هذا الطراز فى جميع البلاد التى خضعت لسيطرة هذه الدولة، وكان مزيجا من التأثيرات الساسانية والبيزنطية بالإضافة إلى بعض التأثيرات الفنية المحلية كالفن الهلينستى، والفن المسيحى المصرى، المعروف بالقبطى، والفن المصرى القديم، وصار أشبه بطراز دولى بفضل الصناع والفنانين

الذين كان يستقدمهم ويستعين بهم حكام بنى أمية من الشام ومصر وغيرها من الأقاليم التى خضعت لحكم هذه الدولة، بل ساد هذا الطراز الفنى فيما بعد فى الأندلس بعد أن سقطت الخلافة الأموية فى المشرق، وقامت دولة أموية فى المغرب بفضل جهود أحد أفراد هذا البيت وهو عبدالرحمن بن معاوية بن هشام الذى نجح فى دخول قرطبة فى سنة ١٣٨هـ/ ٧٥٦م، واستمر حتى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، ثم قام فى أعقابه الطراز الأسبانى المغربى فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى وبلغ قمته فى غرناطة فى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى.

وتلت الخلافة الأموية في المشرق الخلافة العباسية التى تأسست فى سنة ١٣٢هـ/ ٧٥٠ م ونقلت مقر الحكم الى العرق وشيدت لنفسها عاصمة جديدة هى مدينة السلام أو بغداد فى سنة ١٤٩هـ/ ٧٦٦م بالقرب من إيران ولعلها فعلت ذلك لتكون على مقربة من الفرس الذين اعتمد عليهم العباسيون فى إقامة حكمهم، وقد ترتب على ذلك زيادة التأثير الساسانى فى منتجات الفنون الإسلامية الأمر الذى أفضى الى ظهور طراز فنى جديد هو الطراز العباسى الذى بلغ أوج عظمته فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى فى مدينة سامراء التى أنشأها الخليفة العباسى المعتصم فى سنة ٢٢١هـ/ ٨٣٦م واتخذ منها مركزا للخلافة العباسية، وظهر فيها طرازا فنيا مميزا ترك بصماته على أغلب منتجات الفنون الإسلامية فى شتى أقطار العالم الإسلامى التى خضعت لحكم الخلافة العباسية.

وبعد ضعف الخلافة العباسية وانسلاخ بعض الأقاليم عن تبعيتها وماترتب على ذلك من ظهور بعض الدول المستقلة عن حظيرتها، بل وظهور خلافتان جديدتان هما الخلافة الفاطمية فى مصر والشام، والخلافة الأموية فى الأندلس، ظهروت طرز فنية جديدة مستقلة صار لكل منها مميزاته الخاصة ومع ذلك فقد

خضعت بدورها للطابع العام والوحدة التى شملت جميع منتجات الفنون الإسلامية.

ويهمنا من هذه الطرز الجديدة الطراز الفاطمى فقد أفضى الفتح الفاطمى لمصر سنة ٣٥٨/ ٩٦٩م الى ظهور طراز جديد مميز ساد فى كل من مصر وبلاد الشام وامتد تأثيره الى جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا بفضل الاستقرار السياسى والرخاء الاقتصادى والتسامح الدينى الذى ساد إبان الحكم الفاطمى، كما أمتد تأثيره إلى أسبانيا التى أنتجت تحفا فنية متأثرة الى حد كبير بالفن الفاطمى الى درجة أنه يصعب فى بعض الاحيان التفرقة بين الانتاج الفاطمى والإنتاج الأندلسى، ولعل مرجع هذا الى هجرة الأندلسيين المستمرة الى مصر، تلك الهجرة التى بدأت منذ أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى فى ظل امارة الحكم ابن هشام الربضى.

وقد نجح الطراز الفاطمى فى التخلص من تأثيرات الطراز العباسى نهائيا وصار له شخصية مميزة تمثلت فى استخدام اسلوب جديد فى التكوينات الزخرفية، اختلفت فيها العناصر والموضوعات الزخرفية عما سبقها حيث شاع استخدام رسوم الكائنات الحية من آدمية وحيوانية وطيور اتسمت بدقة التعبير والحيوية فى الحركة وتمثيل العضلات ودقة التفاصيل بالإضافة الى العناية بالتكوينات والتصميمات الهندسية وباستخدام الكتابات الكوفية المزهرة فى زخرفة منتجات هذا الطراز الفنى الذى تميز أيضا بالدقة فى استخدام العناصر النباتية كأرضية لكثير من الموضوعات التصويرية.

ووجدت طرز فنية أخرى كالطراز السلجوقى نسبة الى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، وحكموا ومن بعدهم الأتابكة فى كل من أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى حتى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى. كما تطور عن هذا

الطراز كل من الطراز الأيوبى والطراز المملوكى فى مصر وبلاد الشام.

وعرفت إيران أيضا عدة طرز فنيـة أخرى تلت الطراز السلجوقى هى الطراز المغولى الذى ظهـر تحت حكم الايلخانيين فى القرن الثـامن الهجرى/ الرابع عـشر الميلادى، والطراز الـتيمـورى فى القرن التـاسع الهجرى/ الخـامس عشـر الميلادى، والطراز الصفـوى الذى إمتـد من القرن العاشـر الى القرن الثانـى عشر للهـجرة/ السادس عشر الى القـرن الثامن عشر للميلاد ثم ظهـر الطراز القاجارى فى القرن الثالث عشر للهـجرة/ التاسع عشر للميلاد الذى وضحت فـيه التأثيرات الأوروبية بشكل سافر.

وعرفت الهند أيضا طرازا إسـلاميا هنديا كان متـأثرا إلى حد كبير بالتـقاليد الإيرانية مع بعض التأثيرات الهندية المحلية. كـما أعقب الطراز السلجوقى فى آسيا الصغرى، طرازا فنيـا شاع فى عصر الأتراك العثمـانيين فى الولايات التى خضعت لحكم هؤلاء فى كل من مصر والشام والعراق وشمال أفريقية.

والحديث عـن هذه الطرز الفنية يحـتم علينا أن نتذكـر دائما انه اذا كـان من الممكن معـرفة التـاريخ الذى بدأت فيه الأسـر الحاكـمة أو زال سلطانهـا، فإننا لن نستطيع أن نعـرف على وجه الدقة تـاريخ قيام أى طراز فنى أو تاريخ انتـهائه، لان هذه الطرز تتـطور وينشـأ بعـضـهـا من بعض، لذا يعـد الفـصل بينهـا وضـعى واصطلاحى الى حدكـبير. وينبـغى علينا أن نتذكر كـذلك ان حكام المسلمين كانوا يعـمدون الى نقل الـصناع والفنانين من شـتى أنحاء العـالم الإسـلامى إلى بعض الأقاليم الأخرى وفـقا لحاجتهم ومتـطلباتهم، كما كان التـجار ينقلون المصنوعات الفنيـة بين أرجاء الدول الإسـلاميـة، الأمر الذى سـاعد على التـقريب والإنـدماج والتأثيـر بين الطرز الفنيـة المختلفة الذى تمثـل فيمـا اطلقنا عليه الوحـدة فى الفنون الإسلامية.



الفصل الثانى

الأحجار

الجص - الفسيفساء

لم يحظى فن النحت فى الفنون الإسلامية بنفس الاهتمام الذى حظى به فى فنون ما قـبل الإسلام، ربما بسبب إرتبـاطه الوثيق بصناعة الأصنام وعمل التـماثيل للعبادة، لذا عده البعض من بين الأعـمال التى تدخل فى نطاق التحريم، ومع ذلك فيفهم من المصـادر التاريخية ومما أسفرت عنه الكشـوف والحفائر الأثرية عن مدى حـرص المسلمـون الأوائل على تزيين مـبانيـهم بالمنحـوتات والزخـارف الحجـرية والجصـية، وتزين جدرانهم بالفـسيفسـاء رغم قلة المنتجات الفنـية التى وصلتنا من الفترة المبكرة، كما سوف يتضح لنا من دراسة الطرز الأموية والعباسية والفاطمية.

أولا : الطراز الأموى:

تكشف لنا المنتجـات الفنية التى وصلتنا من العـصر الأموى عن مدى إقـبال خلفاء وحكام هذه الدول على فن النحت فقد حفلت قصورهم ودورهم بالتماثيل وغيرها من المنحوتات الحـجرية والجصية، فقد روى التنـوخى أن عبيد الله بن زياد بنى داره البـيضـاء بالبـصرة بعـد مقـتل الحسين وصـور فى بابها رؤوسـا مقطـعة، وصور فى دهليـزها أسدا وكلبا وكبـشا، وقال: «أسد كـالح، وكلب نابح، وكبش ناطح».

كما عثر فى قبة الصخرة ببيت المقدس التى شيدها الخليفة الأموى عبدالملك ابن مـروان سنة ٧٢هـ/ ٦٩١م على لوحين من الـرخام يعـلوهما زخـارف نبـاتيـة بالحفـر البارز تجمع بين الطرازين البيـزنطى والساسانى، ولدينا أيضـا بعض الأمثلة التى يزينهـا زخارف هندسيـة متشـابكة تتمثل فى النـوافذ الست بالمسجـد الأموى بدمـشق الذى شـيـده الخليـفـة الأمـوى الوليـد بن عـبـد الملك فـيـمـا بين ٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م، ولعلهـا أقـدم مـا نعرفـه من الزخـارف الهندسـيـة فى الإسلام ووصلنا كذلك من نفس المسجد لوح مسـتطيل من الرخام، محفوظ حاليا فى المتحف الوطنى بدمـشق، قوام زخرفـته معين به أوراق وعناقيـد عنب فى فروع

متموجة تتخذ شكل جامات أو دوائر مستديرة يتوسط كل منها وريدة وتتكرر نفس العناصر خارج المعين فى أركان اللوح الأربعة ويفصل الزخارف بعضها عن بعض شريط يتضمن زخارف هندسية مفرغة على هيئة حبات السبحة.

وعثر أيضا فى قصر الموقر الذى أنشأة الخليفة يزيد بن عبدالملك (١٠١-١٠٥هـ/ ٧٢٠- ٧٢٤م) لجاريته حبابة، فى البلقاء أى إلى الجنوب الشرقى من الأردن على بعض الأعمدة تعكس لنا بعض الزخارف والمنحوتات الحجرية التى كان يعج بها القصر من ذلك عمود نقش تاجه بكتابات كوفية بارزة ساعدت على نسبة هذا القصر إلى الخليفة يزيد، بالإضافة إلى كتابات أخرى نقشت على بدن العمود على مسافات متساوية تجعلنا نرجح أن هذا العمود، الذى يبلغ إرتفاعه عشرة أمتار، كان مقاما وسط بركة أو حوض لتحديد إرتفاع الماء به (اللوحة رقم ١).

بيد أن أهم المنحوتات الحجرية والجصية التى تنسب إلى الطراز الأموى جاءت من قصر الحير الغربى فى بادية الشام، وقصر خربة المفجر قرب اريحا فى الأردن وكلاهما من بناء الخليفة الأموى هشام بن عبدالملك (١٠٥-١٢٥هـ/ ٧٢٤-٧٤٣م) وقصر مشتى الذى يقع إلى الجنوب الشرقى من عمان وهو قصر لم يكتمل شيده الخليفة الوليد الثانى (١٢٥-١٢٦هـ/ ٧٤٣ - ٧٤٤م).

ويحتوى قصر الحير الغربى على نوعين من المنحوتات مازال بعضها باقيا حتى الآن، النوع الأول يتضمن زخارف جصية بارزة أو مفرغة قوامها عناصر نباتية وزخارف هندسية مجردة تزين نوافذ القصر، يعدها البعض بداية لنشأة زخارف الرقش أو الأرابيسك، رغم أنه يغلب عليها التأثيرات البيزنطية والساسانية (اللوحة رقم ٢).

أما النوع الثانى من المنحوتات فهو عبارة عن مجموعة من التماثيل من بينها

تمثال حجرى لشخص لعله كان يعلو مـدخل القصر، يرجح أنه يمثل الخليفة هشام، وهو يشبه تمثال آخر عثر عليه فى قصر خربة المفجر (اللوحة رقم ٣).

وكان يعلو واجهـة القصر أيضا مـجموعة من التـماثيل النصفية بـقيت منها ثلاثة تمثل نساء عاريات، كما عثر فى مكان آخر بالقصر على ثلاث منحوتات تمثل خراف وحـيوانات برية نجـد بينها تماثيل لفـهود، ووجـد كذلك فى طرف القـصر العلوى الايمن تمثـالين أحـدهمـا لرجل جـالس وبجـواره إمـرأة فى وضع يذكـرنا بأوضاع التماثيل التدمرية الجنائزية. وثمة منحـوتات أخرى، يعتقد إنها كانت تزين جدران الواجـهة الشـرقيـة داخل رواق الطابق الثانى من بينـها تمثال ملـون لفارس مفقود الرأس يرتدى معـطفا ويحمل جعبة سهام، وآخر لرجل جـالس يضع قدميه فـوق كرسـى صغـيـر بقى منه النصف الأسـفل، وهناك أيضـا تمثـال لنسـر باسطا جناحيـه، وتمثال لسيـدة ذات بدن مكتنز ترتدى ثوبا شفافـا، وآخر لامرأة مفـقودة الرأس، عارية الصـدر، وثالث يمثل جذع إمراة عـارية الصدر أيضا، بالإضـافة الى تمثال نصفى لأحد الرجال.

ووجد فى قصر خـربة المفجر الذى شيده الخليفة هشـام أيضا على مقربة من أريحا لكى يكون بمثابة استراحة ملكية له على العديد من المنحوتات الجصية كانت تزين غرفـة الإستـقبال فى حـمام القصـر نجد بينهـا رسوم على هيئـة طائرة يعلوها شريط به طيـور ملونة بارزة، كما تشـتمل القبـة على منحوتات بديعة تضم جـامة مستديرة تضم أوراق وعناقيد عنب تحف بجامة متعددة الفصوص، يتوسطها وريدة ذات ست شحـمات، تضم بدورهـا ست رؤوس ملونة لرجال ونسـاء، معـروضة حاليـا فى المتحف الفلسطينى بالقـدس (اللوحة رقم ٤). مع مـجموعـة أخرى من التماثل الحجرية الكاملة والنصفية لرجال ونساء بعضها ذات صدور عارية، ووجد بهذا القصر أيضا منحوتات لرجال يحملون رباطا من الأوراق النباتية فوق افريز به خراف جاثمة. كما عثرداخل حنايا رقبة القبة الأثنتى عشرة على تماثيل ملونة لرجل

وإمرأة على التوالى. وكشف كذلك بإحدى حنايا مدخل القصر على تمثال ملون لرجل يحمل سيفا ويقف فوق أسدين جاثمين، يعتقد أنه للخليفة هشام لانه يشبه نظيره الذى عثر عليه فى قصر الحير الغربى الذى سبقت الإشارة إليه.

وتعتبر منحوتات واجهة قصر المشتى الذى شيده الخليفة الوليد الثانى من أبدع المنحوتات الحجرية التى وصلتنا من العصر الأموى، وهى معروضة حاليا فى متحف الدولة فى برلين بعد أن أهداها السلطان عبدالحميد فى سنة ١٩٠٣ الى الأمبراطور غليوم الثانى أثناء زيارته لبلاد الشام بناء على توصية من العالم ستريجفسكى. وهى تغطى القسم الأمامى للواجهة الجنوبية للقصر وتضم شريطا هندسيا متعرجا ينتج عنه مثلثات قائمة ومقلوبة يزين القائمة منها زخارف نباتية كثيفة تضم فروعا متموجة يخرج منها أوراق عنب وعناقيده، نثر بينها رسوم طيور هنا وهناك بالإضافة الى وريدة سداسية الشحمات تتوسط المثلث وتزدحم بدورها بزخارف نباتية كثيفة، كما يعلو قاعدة المثلث رسوم حيوانية حقيقية وخرافية يفصل بينها زهريات متعددة الإضلاع ذات قاعدة مرتفعة، على حين يتوسط المثلثات العلوية المقلوبة أشكالاً هندسية سداسية الإضلاع. ويلاحظ أيضا أن بعض مثلثات هذه الواجهة خاصة تلك التى تحتل الجهة الشرقية من المدخل تخلو تماما من رسوم الكائنات الحية وتقتصر زخارفها على الفروع النباتية والمراوح النخيلية المجنحة وعناقيد العنب بالإضافة الى أشجار النخيل أحيانا.

وقد فسر البعض هذا التباين فى الزخارف الى وجود مدرستين فنيتين مختلفتين أو نتيجة لإستخدام فنانين من جنسيات مختلفة من بلاد الشام والعراق ومصر كما رأى البعض الآخر ان سبب ذلك مرجعه الى أن الفنانيين أنفسهم كانوا من أهل الذمة، ثم اعتنقوا الإسلام وعملوا على احترام تعاليمه فى كراهية التصوير، كما رجح فريق ثالث بإن سبب ذلك هو الرغبة فى التباين بين زخارف كل جانب من جانبى المدخل عن الآخر وهو أرجح الآراء.

وجدير بالذكـر ان أغلب هذه المنحوتات الحجرية والجـصية التى عثر عليها فى القصور الأمـوية تدين للثقافة البيـزنطية والساسانيـة التى كانت سائدة فى بلاد الشـام، ولابد إنها كـانت ايضـا من صنع فنانين من سكان البـلاد الأصليين الذين اعتنقـوا الإسلام أو الذين استمـروا على دينهم، كما أنهـا تكشف لنا عن أسلوب شرقى جديد يصح تسميته بالطراز الأموى (اللوحة رقم ٥).

ومن التـحف التى يمكن أن تصنف ضـمن الأعمـال الحـجرية والجـصيـة فى الطراز الأموى، نضـيف الفسـيفسـاء وهى لفظة مشـتقـة من اللغة اليونانـية وتعنى المكعـبات الصـغيـرة المتعـددة الألوان المتخـذة من الحجـر أو الرخام أو الزجـاج أو الصدف لتشكيل موضـوعات زخرفية هندسية أو نباتية أو رسـوم كائنات حية عن طريق تثبيتها جنبا الى جنب بواسطة الجص أو غيره.

وقد عرف استخدام الفسيفـساء فى الحضارات القديمة السابقة على الإسلام وخاصة فى الفن الإغريقى المتأخر والفن الرومـانى، والفن البيزنطى الذى استخدم الفـسيـفسـاء الزجـاجيـة فى زخرفـة الجـدران والقبـاب، ومنه انتـقلت الى الفنون الإسلامـية حـيث نجد أروع أمثلتـها المبكرة فى قبة الصـخرة بالقـدس وفى الجامع الأموى بدمشق وفى قصر هشام بخربة المفجر، وفى خربة المنية بفلسطين.

وتعد فسيفساء قبة الصخرة بالقدس، أقدم فسيفساء إسلامية مؤرخة فقد تم تشييد القـبة فى عهد الخليفة عبدالملك بن مـروان سنة ٧٢هـ/ ٦٩١م كما يفهم من النص المنقوش بنفس المادة أعلى رسوم المثمن الأوسط، رغم اسـتبدال اسم الخليفة عبدالملك باسم الخليفة المأمون فى العصر العباسى.

وهى تتألف من فصـوص صغيرة من الحجر والزجـاج وشرائح من الصدف يغلب عليـهـا اللون الأخـضـر والأزرق والأحمـر والفـضى والذهبى والرمـادى، والبنفســجى والبنى والأسود والأبيض تم لصـقها على طبـقة من الجص فى وضع

أفقى فيما عدا الفصوص المذهبة والمفضفضة التى الصقت بميل حتى تعكس الضوء ويزداد بريقها.

وقد صممت رسومها بحيث توافق المساحات المعمارية وهى عبارة عن زخارف نباتية أضيف إليها فى بعض الأحيان زخارف من الجواهر والحلى حيث نجد بينها صوراً ورسوماً طبيعية تمثل نخيلاً أو أشجاراً ذات جذوع وسيقان تتوجها أغصان وسعف تدلت من خلاله عناقيد العنب أو عراجين التمر، كما اشتملت الزخارف على أجمة من القصب بدت بدورها قريبة من الطبيعة حيث اهتم الفنان برسم العروق الطفيلية التى تلتف حول أسفل السيقان.

ويظهر الاتجاه الواقعى أيضاً فى رسوم قبة الصخرة من خلال معالجة أوانى الزهور وبعض الأوراق النباتية خاصة ورقة الاكانتس وباقات الزهور وقرون الرخاء، ورسوم الاهلة والنجوم.

وبالاضافة إلى هذه الصور الطبيعية، ظهرت فى فسيفساء قبة الصخرة وحدات زخرفية محورة تمثلت فى زخرفة ساق الشجرة أو كسوة جذع النخلة بفصوص من الجواهر أو برسوم هندسية كالمربعات والمستطيلات كما استبدلت فى بعض الاحيان عراجين التمر بزخارف من حبات اللؤلؤ ورسمت الفاكهة باللون الذهبى البراق، هذا فضلاً عن تشابك الاغصان تشابكاً زخرفياً ونثر بينها فصوص مذهبة ومفضضة أضفت على الرسوم بريقاً زخرفياً.

وأغلب موضوعات زخارف قبة الصخرة مستمدة من الطرازين البيزنطى والساسانى، أضيف إليهما عناصر فنية شرقية المصدر مما جعلها تعد على حد تعبير عالم الآثار الأمريكى ايتنجهاوزن "إنجاز فنى كبير، ذات أثر بالغ الأهمية، فقد تجاوزت النقوش الطابع الزخرفى وصارت مهمتها إشباع الرغبات الدينية والجمالية... ولعل الغرض الأساسى منها لم يكن مجرد إبهار المشاهد بقدر ما كان

الاعلان عن انتصار آخر الاديان السماوية والتأكيد على سيادته عالمياً».

بقى أن نشير إلى انه يستشف من المصادر التاريخية ومن النقوش الاثرية، ومن الحالة الراهنة لفسيفساء قبة الصخرة، التى تتفاوت أجزاؤها من حيث الفن والجودة والاتقان، أن فسيفساء هذه القبة قد شهدت العديد من الاصلاحات والترميم على مر العصور وان ظل الجزء الأكبر منها يرجع إلى تاريخ إنشاء القبة فى أيام الخليفة عبد الملك بن مروان، كما ان الاصلاحات والترميمات كانت من غير شك تتبع الخطة الأصلية، وأنها من إنجاز فنانين شاميين، كما تؤكد مارجريت فان برشم التى قامت بدراسة زخارف قبة الصخرة دراسة دقيقة متأنية، ونفت بشدة الاستعانة بفنانين بيزنطيين قدموا من القسطنطينية لزخرفة هذه القبة، ويمكننا أيضاً أن ندحض الرأى القائل باستخدام فنانين ايرانيين فى عمل فسيفساء قبة الصخرة استناداً إلى ظهور بعض التأثيرات الساسانية ضمن زخارفها، لأنه من المعروف أن بلاد الشام كانت ملتقى الثقافتين البيزنطية والساسانية فى آن واحد ومن الطبيعى أن تشهد فنونها إبان العصر الأموى مثل هذه التأثيرات الساسانية بإجماع فريق من الباحثين العرب (اللوحة رقم ٦).

وتشبه فسيفساء قبة الصخرة من حيث اسلوب الصناعة والرسوم والزخارف فسيفساء الجامع الأموى بدمشق الذى تم تشييده فى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك (٨٦ ـ ٩٦هـ / ٧٠٥ ـ ٧١٥م). وقد أشارت المصادر التاريخية إلى هذه الفسيفساء وتحدثت عن موضوعاتها فقد وصفها المقدسى "بأن رسومها كانت صور أشجار وأمصار، وأنه قل شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مثل على حيطان الجامع"، كما ذكر البدرى صاحب كتاب نزهة الأنام نقلاً عن بعض المؤرخين إن الصور كانت تمثل صفات البلاد والقرى وما فيها من العجائب، وبينها الاشجار بما عليها من ثمار وأزهار، ووصفها المهلبى بقوله "والحنايا والحيطان كلها إلى حد سقفه منقوشة أبدع نقش بالفسيفساء الملون المدهون أو المذهب يخطف الطرف،

وكذلك حيطانه كلها فى صحنه وسائر أروقته منقوشة مذهبة بالفسيفساء. كتب فى حائطه القبلى سور من القرآن بالفسيفساء المذهب فى تضاعيف النقش".

ومن المعروف أن فسيفساء هذا الجامع قد تعرضت للإصلاح والترميم خاصة فى عهد السلطان السلجوقى ملكشاه سنة ٤٧٥ هـ / ١٠٨٢م، وفى عهد السلطان المملوكى الظاهر بيبرس البندقدارى فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ومع ذلك فقد عثر فى هذا الجامع على جزء مهم من الفسيفساء القديمة التى ترجع إلى عهد الوليد بن عبد الملك عثر عليها العالم دى لورى فى سنة ١٩٢٧ مختفية تحت طبقة من الملاط تقع داخل الجامع على مقربة من مدخله الرئيسى، عرف لدى علماء الفنون والآثار الاسلامية باسم مصورة نهر بردى، لأنه يمتد بعرض هذا المنظر نهر يشبه فى بعض تفاصيله نهرى بردى الذى يخترق مدينة دمشق. ويوجد على ضفتيه الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعى، فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات، نجد من بينها رسم ميدان للخيل، وقصور ذات طابقين وأعمدة جميلة، وبناء مربع الشكل له سقف صينى الطراز، وعمائر صغيرة تبدو كأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى، وفوق النهر المذكور، الذى صورت مياهه باللون الأزرق النقى الذى يتخلله قليل من اللون الفيروزى واللازوردى والسماوى، وتناثرت على سطحه حبات الزبد على حافة أمواجه باللون الفضى، صورت قنطرة تشبه قنطرة نهر بردى بدمشق، أما الأشجار التى يمكن أن يميز بينها بعض الانواع المعروفة فى غوطة دمشق كالسرو، والحور، والمشمش والجوز والتين والتفاح، فقد نقشت باللون الأخضر بدرجات مختلفة، ترصعه بقع مدورة وبيضاوية ذات لون وردى أصفر تمثل الفاكهة والأزهار، كما حظى الظل بعناية خاصة حيث رسم باللون البنفسجى بدرجاته، وجميع الرسوم تقوم فوق أرضية ذات لون ذهبى. مما دفع البعض إلى الزعم بأن هذه الرسوم قد تمثل مبانى مدينة دمشق أو المبانى السورية عامة فى ذلك الوقت استناداً إلى ما ورد فى المصادر

التاريخية من أن المبـانى السورية فى ذلك الوقت كانت تشبه إلى حد كـبير الرسوم المعمارية التى نجدها فى رسوم الجـامع الأموى. على حين نفى عفيف بهنسى بشدة أن تكون هذه المنشآت مجرد بنايات ويؤكد على أنها رمز لمدن مجمعة أو هى دول، وان بعض القصور إنما تعبر عن العواصم التى أصـبحت تحت سيطرة الخليفة، كما هو الحال بالنسـبة لصور الملوك السـتة المنقوشة على جـدران قصير عـمره الذى تم تشييـده فى عهد الخليفـة الوليد نفسه، وهى تعـبير عن سيطرة الخليـفة على هؤلاء الملوك كما يقول عالم الآثار الأمريكى ايتنجهـاوزن. وهذا يعنى أن صور فسيفساء الجامع الأمـوى تحقق الغـرض الذى أراده الخليفة الـوليد، وهو التعـبيـر عن عظمة الاسلام كدين ويتمثل ذلك فى فخامة المسـجد وفى المغالاة فى زخرفته لكى يتفوق على الكنائس التى مـازالت قائـمة فى القـدس، وللتعـبيـر أيضاً عن اتسـاع رقعـة الاسلام كدولة امتدت فى أيامـه حتى وصلت إلى إيران والهند شرقاً، وإلى أوروبا غرباً.

ويبدو التأثر بالاساليب الهلينستية واضحاً فى رسوم فسيفساء الجامع الأموى من حيث الوحدات والزخـارف المعمارية بالاضافة إلى الـطابع الشرقى الذى يبدو فى اسـتخدام القبـة المضلعة، وفى استـعمال عـقد على شكل حـدوة الفرس، وفى رسم الشرافات المدرجة، وهذه العناصر وإن كـانت ساسانية الطراز، إلا أن العمارة الشاميـة قد عرفتهـا منذ وقت مبكر، مما يدفع إلى القول بأن فنانى المسـجد الأموى كـانوا من أهل الشـام، وأنهم يمثلون المدرسـة الفنيـة المحليـة التى أزدهرت فى بلاد الشـام عند فتح العـرب لها، وهذا يعنـى بدوره أنها لم تكن من صناعـة عمـال من البيزنطيين كما ذكرت المصادر العربية عند اشارتها إلى هذه الفسيفساء ونسبتها إلى صناع من الروم استعان بهم الخليفة الوليد فى كل من المدينة ودمشق.

وجـدير بالذكر أن قـبة السـلطان الظاهر بيبـرس بدمـشق، تضم نقوشـاً من الفـسيـفـسـاء رسمت على منـوال نقوش فـسيـفـسـاء الجامع الأمـوى من حـيث

الموضوعات، وان بدت فسيفساء قبة بيبرس أقل اتقاناً فى الرسوم وابداعاً فى الألوان مع أنها تنسب إلى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ربما لإنقراض هذا النوع من الزخارف ابان هذه الفرة (اللوحة رقم ٧).

ومن أبدع أمثلة الفسيفساء التى وصلتنا من العصر الأموى نشير أيضاً إلى فسيفساء قصر هشام فى خربة المفجر التى ندين بإكتشافها إلى العالمين هاملتون وبرامكى، التى وجدت فى الجزء الرئيسى من القصر وفى الحمام الكبير التابع له وأغلبها يتألف من مكعبات حجرية ملونة تشكل إما رسوماً هندسية أو مناظر زخرفية رائعة التصميم والتنفيذ، نجد من بينها لوحة كبيرة تغطى أرضية قاعة الاستراحة بالحمام الكبير تزدحم برسوم هندسية ملونة تبدو أشبه بسجادة ذات أهداب، تزخر بتشكيلات متنوعة، وهى تعد بمثابة أضخم قطعة فسيفساء وصلت إلينا من الفنون الاسلامية حتى الآن.

أما الصورة الاساسية التى تزين أرضية الحنية فى غرفة الاستقبال فهى تمثل منظراً طبيعياً قوامه شجرة ضخمة من أشجار التفاح أو النارنج مع نباتات اضافية على طرفى الشجرة حيث تختلط هذه النباتات على اليمين بصورة أسد ينقض على غزال قد أصابه الفزع، بينما يبدو فى الجهة اليسرى غزالان هادئان ينعمان بإلتهام بعض أوراق هذه النباتات، ويمتاز المنظر بالطابع الزخرفى من حيث التوزيع العام، ويغلب على رسم الشجرة الواقعية، فقد روعى فيها اختلاف مقاييس الفروع والأغصان كما ظهرت الأوراق فى الوسط صفراء شاحبة، يعقبها أوراق خضراء ثم أوراق زرقاء ضاربة إلى الخضرة، على حين تبدو الثمار بلون أحمر ساطع كما التفت فروع الشجرة وأغصانها بشكل واقعى صرف. كذلك الحال بالنسبة للحيوانات التى يتضح فيها البراعة فى التعبير عن الحركة والحيوية والقرب من الطبيعة أيضاً. ويرجح ايتنجهاوزن عالم الآثار الامريكى بأن هذه اللوحة "توضح قوة الخلافة التى لا تقاوم، لنجاح الفنان فى التأكيد على الانسجام الرمزى بين

الشجرة والعالم، وهو أمر مألوف حتى ذلك الوقت"، ومن الواضح أنه يغلب على هذه اللوحـة التأثيـرات الساسانيـة والبيـزنطية التى تعـد من أهم خصـائص الطراز الأموى (اللوحة رقم ٨).

ثانياً: الطراز العباسى:

استمـرت الاساليب الفنيـة التى عـرفهـا المسلمـون فى النحت على الحجـر والجص فى العصر الأموى سائدة فى بداية العصر العباسى أثناء النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى كـما يتضح من دراسة بعض تيجان الاعمدة الرخامـية المحفوظة فى مـتحف المتروبوليـتان وفى متـاحف برلين (اللوحة رقـم ٩) واسطنبول والتى عثر عليها فى الرقة وفى الاقليـم الواقع بين الرصافة وير الزور، إذ توضح لنا التطور التـدريجى لأسلوب زخرفة الرخـام والأحجار منذ بداية العـصر العـباسى وحـتى أوائل القرن الـثالث الهـجرى/ التـاسع الميـلادى وبالتحـديد منذ تأسـيس مـدينة سـامـراء فى سنة ٢٢١ هـ/ ٨٣٦ إلى الشـمـال من بغـداد على يد الخليـفة المعـتصم حـيث أصبح لطراز الحـفر عـلى هذه المواد أسلوباً فنياً جـديداً لا تخطؤه العين نسب إلى هذه المدينة وعرف باسمها. ويمكن تـقسيم هذه التيجان إلى مجموعات تكشف لنا عن التطور التـدريجى الذى مر به فن الحفر أو النحت على الأحجـار والجص منذ بداية العـصر العـباسى فـزخرفة بـعض هذه التيـجان متـأثر بالطراز الساسانى الذى أصبح أكثر انتشاراً فى العصر العباسى ربما نتيجة لنقل مقر الخلافـة إلى العراق التى كـانت تشكل قبل الاسلام جـزءاً من الدولة الساسـانية إذ يغلب على زخرفـة تاجين فى متحف المتـروبوليتان اسـتخدم المراوح النخـيلية التى نقشت داخل تفريعات دائرية أو متوجة، قـوامها مراوح كاملة أو أنصاف مراوح أو شق منهـا تتداخل فى السـيقـان النباتـية حـيث ينبثق منهـا مراوح نخـيلية أخـرى. ويلاحظ أن هذه المراوح وأنصافـها تتألف من عـدة شحمـات محزوزة و محـفورة حفراً قليل البـروز وتتخذ شكلاً دائرياً فى معظم الأحـيان، أما الشحـمات السفلى

منها فتكاد تكون حلزونية الشكل.

ويمثل هذه المرحلة أيضاً محراب من الرخام من عمل زيادة بن ابراهيم بن الأغلب فى جامع القيروان ينسب إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، تزينه زخارف نباتية متموجة تشكل دوائر تحصر بداخلها أوراق عنب وأيضاً مراوح نخيلية ويلاحظ أن أوراق العنب هنا قد مثلت بأكثر من صورة وكثيراً ما يخرج منها زهوراً تملأ الفراغ، كما نجد بين زخارف هذا المحراب أشكالاً على هيئة القواقع.

على أن الطراز الرئيسى فى النحت فى العصر العباسى يتمثل فى الحفر على الجص الذى عثر عليه فى مدينة سامراء التى كمل بناؤها فى فترة وجيزة نسبياً وبقيت عاصمة للخلافة العباسية بعد بغداد لفترة تقرب من سبع وخمسين سنة أى من سنة ٢٢١ ـ ٢٧٩ هـ/ ٨٣٦ ـ ٨٩٢ م وسكنها ثمانية خلفاء هم المعتصم، والواثق، والمتوكل، والمنتصر، والمستعين، والمعتز، والمهتدى، والمعتمد الذى عادت الخلافة العباسية فى أيامه إلى بغداد قبل وفاته بستة أشهر، وترك سامراء بالكلية فخربت وسفت عليها الرمال، وظلت رهينة الاهمال حتى أشرق فجر القرن العشرين فاتجه علماء الاثار إلى نفض الرمال عن اثارها التى اماطت اللثام عن زخارف مبانيها الجصية التى كانت تكسو الجدران وانتشر اسلوبها فى العالم الاسلامى ولاسيما فى مصر فى العصر الطولونى كما سوف نشير فيما بعد وفى زخارف جامع نايين بايران بالقرب من مدينة يزد.

وجرت عادة علماء الفنون الاسلامية على تقسيم تلك الزخارف الجصية إلى ثلاثة طرز اصطلح على تسميتها بطراز سامراء الأول والثانى والثالث على التوالى وهى تتألف جميعاً من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة أو محورة، محصورة غالباً داخل مناطق هندسية شاعت عند الغربيين باسم الارابيسك، كما عرفت أيضاً

باسم الرقش أو التوريق.

الطراز الأول :

وهو يتميز باحتوائه على عناصر نباتية قـريبة من الطبيعة مستوحاه من بعض اشكال الطراز الهلينى والطراز السـاسانى، إذ تخرج الـعناصر من عروق وأغـصان طويلة تمتـد فى انحناءات وحلزونات، ينبـثق منها أوراق عنب خـماسـية أو ثلاثيـة الشحمات، ذات قطاع مقعر، يملؤها عيوناً وثقوباً وتعريقات نخيلية، بالاضافة إلى عناقـيد الـعنب ذات المحيط المؤلف مـن ثلاثة فصـوص والمحـدب القطاع، تزدحم بحبيبـات مشقوبة فى الوسط، كـما نجـد بين هذه العناصر كـيزان الصنوبـر وثمار الرومان وبعض العناصر الكأسية ذات قطاع محدب تملؤها معينات غائرة، ويتضح فى أسلوب حـفر هذه الـعناصر التكرار والحـفـر العمـيق واتسـاع الارضيـات بين الوحدات التى تظهـر مجسـمة فى تقعـر أو تحدب داخل اطارات هندسـية الشكل تضم بداخلهـا فى كثيـر من الأحيـان أقراصـاً مستـديرة تبدو أشـبه بحـبات الؤلؤ، ويتمثل هذا الطراز بأوضح صـورة فى باب العامة بقصر الخليفـة المعتصم المعروف بالجوسق الخاقانى الذى أقامه على الضفة اليسرى لنهر دجلة بالشارع الأعظم.

الطراز الثانى :

ويلاحظ فى هذا الطراز ان العناصر الزخرفية ابتـعدت عن الطبيعة وصارت محورة، وتطورت إلى وحدات كبيرة مسطحة لا تجسيم فيها ملئت بخطوط قصيرة لإظهار بعض تفـاصيل العنصر، أو بنقط صغـيرة تشبه عش النحل، وصـار محيط كل عنصـر يتـبع الحدود الخـارجيـة للعناصر الأخـرى التى تحـيط به، وتضـاءلت الارضيات وأصبح لا يفصل العنصر عـن الآخر سوي قنوات ضيقة، وترتـب على هذا الاسلوب الجديد تحوير كـبير فى العناصر النباتيـة وهيئاتها وأحجـامها وزادت مقـاييسها عـما كانت عليـه فى الطراز الأول، وأصبح الحفـر قليل العمق، ويرجح

البعض أن سبب ابتكار هذا الطراز هو رغبة الفنان المسلم فى تكسية أكبر مساحة ممكنة من جدران العمائر فى هذه المدينة فى أقصر وقت ممكن، الأمر الذى لم يكن يتوفر لو ظل يستخدم الطراز الأول بعناصره وأساليبه التى كانت تتطلب منه وقتاً وجهداً كبيرين هذا فضلاً عن ارتفاع أسعار التكلفة.

الطراز الثالث :

أما الطراز الثالث فهو يمثل المرحلة الأخيرة من طرز سامراء للزخرفة على الجص ويعد أيضاً بمثابة التطور النهائى لذلك الأسلوب الذى ابتكره الفنان المسلم فى الطراز الثانى بهدف سرعة تغشية جدران منشآت هذه المدينة فى أقصر وقت ممكن وبأقل تكلفة، فقد لجأ إلى استخدام فكرة جديدة تمثلت فى إستعمال القوالب فى عمل الزخرفة، فالزخارف لم تعد ترسم على الجدران مباشرة كما كان الحال فى الطراز الأول والثانى، ثم تحفر الخلفيات حول الوحدات والعناصر الزخرفية حتى تبرز هذه الوحدات، الأمر الذى كان يتطلب وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، بل صارت الزخارف ترسم مرة واحدة على قالب مصنوع من الطين القوى أو الخشب، ثم تحفر عليه العناصر الزخرفية، وبعدها يتم صب الجص السائل فوق القالب بعد طلائه بمادة دهنية تحول دون التصاق الجص بجدار القالب، وتسهل رفع ألواح الجص بعد التشكيل، ثم تؤخذ هذه الألواح التى انطبعت عليها الزخرفة وتثبت على الجدران. وطريقة استخدام القوالب هذه كانت معروفة عند الفرس الذين قامت على أكتافهم الدولة العباسية.

وقد ترتب على استخدام القوالب زيادة تحوير العناصر الزخرفية تحويراً أبعدها تماماً عن أصولها الأولى وأصبح الخط المستقيم أو المنحنى أو المتعرج يفصل بين وحدتين لا إنفصال بينهما. واستخدم فى حفر العناصر الزخرفية اسلوب الحفر المائل المشطوف للتخلص من الأرضيات العميقة فتلاصقت العناصر والوحدات

الزخـرفيـة وأصـبح لها قطـاع محـدب، وقد سـاعـد ذلك على اسـتخـراج النسخ الزخـرفيـة من القـالب فى سهـولة ويسـر دون أن يؤدى ذلك إلى تهـشم أطرافهـا وتشويهها.

أما فيما يـتعلق بالوحدات الزخرفية الخاصة بهـذا الطراز فيلاحظ أن عناصر كلا الطرازين الثانى والثـالث تعد تطور البعض العناصر النباتية القـديمة التى اشتهر بها كل مـن الطراز البيزنطى والـطراز الساسانى مـثل المراوح النخيليـة وأنصافـها، بالإضافـة إلى بعض العناصر الاسلاميـة الصرفة مثل العناصـر الكأسية وأنصـافها التى تعد من ابتكار الفنان المسلم (لوحة رقم ١٠).

وقد شاع استـخدام الطراز الثالث لجص سامراء فى زخرفة تيـجان الاعمدة العباسية، من بينهـا واحد، مـحفـوظ فى متـحف المتروبوليـتان، من الرخـام يزينه زخارف وثيقة الصلة بهذا الطراز الفنى الذى استمر فترة طويلة يستخدم فى زخرفة منتـجات الفنون الاسـلامية التى لم تـعد قاصـرة على الجص فقط بل تجـاوزته إلى زخرفـة الاخشـاب والخزف والنسيج وغيره من المواد الأخرى، حـتى بعد هـجرة مدينة سـامراء، وذلك فى سائر الاقاليم التـابعة للخلافة العباسية، حـيث ظهر هذا الاسلوب الفنى فى منشآت الدولة الطولـونية بمصر، وبالتحديـد فى زخارف جامع أحمد بن طولون الذى شيد فوق الربوة الصـخرية المعروفة بجبل يشكر فى الطرف الجنوبى لمدينة الـقطائع فى شـهر رمـضـان سنة ٢٦٥ هـ/ مـايو ٨٧٩م. وذلك فى واجهات الأروقة المشـرفة على الصحن، وحول العقود صغيـرها وكبيرها، وداخل الأروقـة، وفى الشـريط الزخرفى الـذى يدور تحت السقـف أسفل شـريط الكتـابة المنقوشة على الخشب وفى باطن العقود المطلة على الصحن.

فواجـهات الأروقـة تزدان بشريط مـتصل مـن الزخرفة يـدور حول العـقود ويتوج الدعائم التى ترتكز عليها هذه العقود، وقوامه فرع نباتى تتخلله أوراق نباتية منسقة شبيهة بما وجد فى سامراء (لوحة رقم ١١).

ويحيط بفتحات عقود المسجد كبيرها وصغيرها شريط من الزخرفة النباتية وهى فى الواقع مزيج من زخارف الطرازين الثانى والثالث من طرز سامراء. أما الشريط الذى يدور تحت السقف أسفل طراز الكتابة الخشبى فيوجد به عنصراً زخرفياً مكرراً على هيئة ورقة نباتية منسقة محزوزة فى الوسط بخط عميق كأنه عصبها الرئيسى، ويفصل كل ورقة عن جارتها من أعلى نقطتان غائرتان فى الجص، بينما تتصل كل ورقتان من أسفل بدائرة مركزها غائر فى الجص. ويرجح عام الآثار الالمانى هرتزفيلد ان هذه الزخرفة مصرية قديمة، على حين يرى العالم الفرنسى هوتكير أنها وجدت فى العراق قبل الاسلام وبعده وقد ظهرت فى سامراء ومنها انتقلت إلى مصر فى جامع أحمد بن طولون.

أما باطن العقود فيزينها أشكال هندسية منتظمة من مثمنات ومسدسات ومربعات ومعنيات ودوائر كبيرة، ودوائر صغيرة، وخطوط منكسرة، وخطوط حلزونية، وعناصرها نباتية من أوراق وأزهار وفروع وسيقان، أبدع الفنان فى رسمها وبالغ فى تقسيمها، إذ نراها تارة متشابكة، وأخرى متداخلة، وأحياناً متباعدة ورسم فى ثنايا هذه الاشكال أوراق نباتية وأزهار محورة عن الطبيعة.

وعثر على بعض نماذج من الطراز الثالث لسامراء الجصية فى بقايا البيت الطولونى الذى كشف عنه المرحوم حسن الهوارى فى عام ١٩٣٢ فى الفضاء بين كوم الجارح وجامع أحمد بن طولون أى فى موقع مدينة العسكر وهو عبارة عن بقايا دار تمثل القسم الجنوبى منها، وهو يتألف من ايوان أوسط مستطيل الشكل يكتنفه من يمين ويسار غرفتان صغيرتان ويتقدم الوحدات الثلاث سقفية مستعرضة تفتح على فناء مكشوف يقع إلى الشمال منها، كانت تكسو جدرانه زخارف جصية تشبه إلى حد كبير الطراز الثالث، عثر بينها على محراب جصى يزين أعلاه الشهادة بقسميها، نقشت بالخط الكوفى البسيط وهو يشبه بدوره أحد محاريب الجامع الطولونى المسطحة. وقد أمكن نسبة هذه البقايا إلى حوالى سنة ٢٨٥ هـ /

٩٠٠م استناداً إلى هذه الزخارف الجصية، التي لولا أنه قد عثر عليها مثبتة على الجدران لتبادر إلى الذهن أنها قد عملت فى مدينة سامراء نفسها، وفقاً لآخر ما وصل إليه طرازها الثالث من نضج وكمال (لوحة رقم ١٢). كما أمكن نسبة بعض الدور التى سبق أن عثر عليها المرحوم على بهجت فى حفائر الفسطاط إلى العصر الطولونى استناداً إلى بعض الزخارف الجصية التى كانت تزين جدرانها أيضاً وهى تنتمى بدورها إلى طراز سامراء الثالث.

وجدير بالذكر أنه عثر على بعض النماذج المتطورة من الطراز المذكور فى دير السريان فى كنيسة صغيرة عبارة عن قاعة تعرف بكنيسة العذراء، زينت الاجزاء العليا من جدرانها بأشرطة وحشوات مسطحة وغائرة تنتشر داخلها وفيما حولها زخارف جصية معظمها من النوع النباتى المتطور من طراز سامراء الثالث تبدو أوثق صلة بهذا الطرازمن زخارف الجامع الطولونى نفسه لذا يرجع نسبتها إلى حوالى سنة ٣٠٢ هـ/ ٩٠٤م. ويرجح البعض أن عمالاً وطنيين قد قاموا بزخرفة هذا الدير بعد أن بلغت صناعة الجص شأوا بعيداً فى العصر الأموى، مع اننا نعرف ان عمالاً من نصيبين قد اشتغلوا فى الدير بعد وفاة أحمد بن طولون بخمس سنوات.

وظهر استخدام الطراز الثالث لسامراء أيضاً فى الزخارف الجصية التى تزين جامع نايين بالقرب من مدينة يزد فى شرقى ايران وهى تعد بدورها من النوع المتطور مثل زخارف كنيسة العذراء بدير السريان وأكثر ازدحاماً، لذا يرجع نسبتها إلى أوائل القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

وعرف الطراز العباسى أيضاً صناعة التماثيل الرخامية والجصية فقد أشار المقريزى عند حديثة عن مقياس النيل بجزيرة الروضة الذى شيده الخليفة العباسى المتوكل فى سنة ٢٤٧ هـ/ ٨٦١م، أنه كان يزين القناة التى تصل بئر المقياس بالنيل

تمثال أسد من الرخام "ركبته فى وجه حائط فوق القناة المطلة على النيل، على المقدار الذى إذا بلغ الماء ستة عشر ذراعاً دخل الماء فى فمه" لم يعدله وجود فى الوقت الحالى. وروى المقريزى أيضاً بصدد الميدان الذى كان ملحقاً بقصر أحمد ابن طولون فى مدينة القطائع "أن باب الصلاة الذى كان يخرج منه أحمد بن طولون إلى مسجده، كان عليه تمثالان لأسدين من الجص، لذا سمى بباب السباع"، اندرسا بدورهما ضمن آثار مدينة القطائع التى خربها القائد العباسى محمد بن سليمان الكاتب فى سنة ٢٩٢ هـ/ ٩٠٥م، ولم يبقى إلا على المسجد الجامع فقط.

بقى أن نشير فى نهاية الحديث عن الطراز العباسى للحفر على الحجر والجص إن هذا العصر عرف أيضاً استخدام الفسيفساء فى زخرفة المساجد والقصور، فقد عثر ضمن زخارف محراب المسجد الجامع بسامراء على بقايا فسيفساء مذهبة. ويفهم أيضاً من رواية المقدسى ان الجدران الداخلية لهذا المسجد كانت مكسية على حد تعبيره بالميناء، بيد أن مساحة المسجد الشاسعة جعلت عالم الآثار الالمانى هرتزفيلد يتشكك فى صحة هذه الرواية ويرجح أنها كانت مكسية بالفسيفساء شأنها شأن المسجد الأموى بدمشق. كما ذكر أبو هلال العسكرى فى كتابه الصناعتين أن الخليفة المعتصم بنى قصراً بالميدان وجعل به ايواناً منقوشاً بالفسيفساء وكان فى صدره صورة للعنقاء، وروى المقدسى كذلك أن الخليفة المهدى قام بإصلاح الكعبة وغطى جدران ردهاتها بالفسيفساء بواسطة فنانين من الشام ومصر، إلا أنه للأسف لم يصلنا من فسيفساء العصر العباسى شيئاً يذكر.

ثالثاً: الطراز الفاطمى:

ورث الطراز الفاطمى التقاليد الفنية للنحت وعمل التماثيل من الطرز السابقة، إذ نلاحظ أنه يظهر فى منتجاته الفنية التى وجدت فى مصر وغيرها من الأقاليم التى امتد إليها النفوذ الفاطمى مثل شمال أفريقية وبلاد الشام وجزيرة صقلية وضوح التأثر بالاساليب الفارسية فضلاً عن بعض العناصر الأخرى التى

جلبها الفاطميون معهم من شمال أفريقية. كما تميزت العناصر الزخرفية بدقة الحفر والميل نحـو التمـاثل والتقـابل، وتطوير العناصـر النباتيـة والهندسيـة والاكثـار من الرسوم الآدمية والحـيوانية والطيور والمبالغة فى استخـدام الزخارف الكتابية بالخط الكوفى المزهر المورق.

ومع ذلك فلم يصلـنا العـديد من أمثـلة فن النحت على الحـجـر من الطراز الفاطمى باسـتثناء لوح من الرخام فى اطلال مدينة المهـدية، عاصمة الفـاطميين فى شمـال افريقيـة، يزينه نقش بارز يمثل شخص جـالس وفى يده كأس وأمامـه إمرأة تعـزف على المزمار. ويتـضح من مـلابس هذا الشخـص والتاج الذى يعلو رأسـه، وملابس العازفة وجلستهما مدى التأثر بالاساليب الفنية التى كانت سائدة فى بلاد الجزيرة التى تعد بدورها من الموروثات الساسانية (اللوحة رقم ١٣).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة أيضاً ببعض ألواح من الرخام تحفل برسوم كائنات حية نقشت بالحفـر البارز داخل مناطق تزدحم بالرسوم النباتية، عثر عليهـا فى بغض العمائر المملوكـية من بينها لوح من الرخـام مستطيل الشكل عـثر عليه مقلوباً بأرضية خانقاه بيبـرس الجاشنكير التى شيدت فوق دار الوزارة الكبرى التى أنشـئت فى العـصر الفـاطمى يزدان برسـوم طيور مـتقـابلة مـحصـورة داخل جـامات دائرية الشـكل ينبثق مـنها زخـارف نبـاتية، ورسـوم أسـماك، ويحـده من الطرفين بقايا شريطين من الكتابات الكوفية (اللوحة رقم ١٤).

وعثـر أيضاً فـى خانقـاه السلطان فرج بن برقـوق على لوح آخر من الـرخام مـحفـوظ بدوره فى متحـف الفن الاسلامى بالـقاهرة ينسب إلـى القرن الخـامس الهجرى/ الحـادى عشر الميلادى كـان مستخدمـاً فى تبليط أرضية الخانقـاة مقلوباً على وجهه، بقصد إخفاء رسوم الكائنات الحية لاستخدامه فى مبنى خصص بصفة أساسيـة للمتصوفـة. وقوام زخرفة هذا اللوح طاووسـين متقابلين فـوق أرضية من

الزخارف النباتية تتألف من فروع متموجة ينبثق منها أوراق ثلاثية الشحمات وأوراق مجنحة وأنصاف مراوح نخيلية وعناصر كأسية مثقوبة يشغلها أوراق ثلاثية، بالاضافة إلى عناقيد العنب. ويزين الطاووس الايمن زخارف محزوزة نجد بينها رسوم وريدات، على النقيض من الطاووس الأيسر الذى يخلو من التفاصيل، مما يدفع إلى الاعتقاد بأن الفنان لم يفرغ تماماً من النقش (اللوحة رقم ١٥).

ومن مقتنيات هذا المتحف أيضاً مجموعة من الكلجات الرخامية، جمع كلجة، وهى لفظ فارسية تعنى حمالة الزير، كانت فى الأصل تحمل أزياراً من الفخار غير المطلى ينضح الماء من مسامها فى تجويف الكلجة، ثم ينساب خلال سلسبيل صغير يزينه زخارف بارزة إلى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيزان. ويلاحظ أن لبعض هذه الكجات رأس صغير بارز فى مقدمتها وأربعة أرجل مزينة بالحفر البارز تشبه أرجل السلحفاة، فتعطى احساساً بان النحات قد استلهم شكل السلحفاة فى الشكل العام للكلجة. ويزين بدن الكلجة أشكال عقود أو مقرنصات، أو زخارف هندسية بالاضافة إلى أشرطة من الكتابات العربية بالخط الكوفى تتضمن إما نصوصاً تاريخية أو عبارات دعائية مثل "بركة كاملة" مما يؤكد على نسبتها إلى العصر الفاطمى (اللوحة رقم ١٦). من بينها واحدة على شكل سلحفاة، وفى مقدمتها كتابة كوفية ومنقوش على جانبيها رسم لسبعين مجنحين متدابرين تنسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى. ولدينا كلجة أخرى بنفس المتحف ترتكز على أربعة قوائم عى هيئة أسود رابضة، ويزين أركانها أشكالاً بارزة تمثل امرأتين جالستين تغطى كل منهما صدرها بكلتا يديها، ويزخرف جانبيها رسوم مقرنصات ويدور حول حوضها شريط من الكتابات الكوفية تتضمن عبارات دعائية تنتهى بتاريخ صناعتها الذى بقيت منه كلمة خمسمائة .

ويوجد فى نفس المتحف كتلتان مستطيلتان من الرخام نحت على كل منهما

بالحفر البارز أسد يبدو وكأنه يزحف ببطء إلى الامام وله ذيل طويل يمتد فوق ظهره وقد ارتد إلى الخلف، وهو يمتاز بصلابة المظهر ودقة الرسم والعناية بإبراز العضلات، ويعلو بدنه بعض الزخارف النباتية البسيطة. وقد عثر على هذين النقشين فى المكان المسمى الآن بشارع السبع والضبع بحى الحسينية، وقد اشتق هذا الشارع اسمه من هذين النقشين. ويرجح كثير من مؤرخى الفنون الاسلامية نسبة هاتين التحفتين من النحت القاهرى إلى العصر الفاطمى، بينما يميل البعض الآخر إلى نسبتهما إلى العصر المملوكى وإلى عصر السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى بصفة خاصة، ربما لأن هذين النقشين يشبهان رنك هذا لسلطان.

ولدينا أيضاً بعض أمثلة للحفر على الحجر فى الطراز الفاطمى ممثلة فى مسجد الحاكم بأمر الله فى المعينات المنحوتة على واجهات المدخل البارز الذى يتوسط الواجهة الغربية للمسجد وعلى مئذنتيه الشمالية والجنوبية التى تضم تشكيلات متعددة من الزخارف النباتية محصورة داخل إطارات هندسية يتألف بعضها من أشكال بسيطة تقتصر الزخرفة فيها على غصن متموج تنبت منه وريقات منفردة و مزدوجة يمنة ويسرى، أو أشكال مركبة تمتد الأغصان فيها حول محور رأسى حيث يستمر تموجها وتعانقها، هذا بالاضافة إلى الزخارف النباتية الخالية من الاطارات الهندسية التى تبدو عديدة ومتنوعة، والاشكال الهندسية المجردة التى يصادفنا منها تشكيلات تتألف من خطوط مستقيمة ومقوسة متداخلة ومتقاطعة، ترسم أنواعاً مختلفة لا حصر لها من المثلثات والمضلعات والدوائر والخطوط المجدولة، وهى ظاهرة لا تحتاج إلى إيضاح لأن الزخارف الهندسية شائعة فى الفنون الاسلامية بطرزها المختلفة، وإن كنا نلاحظ وجود ظاهرتين بارزتين فى مسجد الحاكم: الأولى تتمثل فى الجمع بين الزوايا والاقواس فى التشابك الهندسى كما هو الحال فى المئذنة الجنوبية، والظاهرة الثانية هى وضوح المضلعات

النجمية فى تداخل الخطوط المستقيمة كما فى بعض النوافذ، وفى أشكال أخرى تداخلت الدوائر أو الخطوط المقوسة مع زوايا الخطوط المستقيمة وغيرت من تشكيل أطراف النجوم، فأصبح للنجم الواحد رؤوس مدببة وأخرى مقوسة، يتناوب كل منها مع الآخر (اللوحة رقم ١٧).

ووصلنا أيضاً من العصر الفاطمى بعض أعمال الحفر على الجص يتمثل بعضها فى محاريب وشبابيك وإطارات وعقود وزخارف قباب، كالمحراب الفاطمى المسطح الذى يوجد على يسار دكة المبلغ فى جامع أحمد بن طولون الذى يزينه زخارف نباتية محورة عن الطبيعة تذكرنا بطراز سامراء الثالث على الجص، يعلوها شريط من الكتابات الكوفية تشتمل على الشهادة بقسميها، وهو ينسب إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

ويوجد بالجامع الطولونى محراب آخر مسطح من الجص، منقوش على إحدى دعامات البلاطة الرابعة برواق القبلة، يزينه زخارف نباتية دقيقة، ويحيط به كتابات كوفية تحمل اسم الخليفة المستنصر ووزيره الافضل شاهنشاه ابن بدر الجمالى، يرجع نسبته إلى سنة ٤٨٧ هـ/ ١٠٩٤م (اللوحة رقم ١٨).

ولدينا أيضاً بعض الزخارف الجصية بالجامع الأزهر قوامها عناصر نباتية تشاهد فى طاقية المحراب الفاطمى وفى زخارف اللوحات المعقودة بين النوافذ فى رواق القبلة وفى عقود المجاز المتجه إلى المحراب وفى الشبابيك الجصية المفرغة بأعلى الجدران ذات الزخارف الهندسية المفرغة، وفى جوانب القبة المشيدة على رأس المجاز من جهة الصحن، التى تنسب إلى الخليفة الحافظ لدين الله (اللوحة رقم ١٩).

ويعد محراب مشهد الجيوشى الذى شيده الوزير الفاطمى بدر الجمالى أعلى قمة جبل المقطم فى المحرم سنة ٤٧٨هـ/ مايو ١٠٨٥م من أجمل المحاريب الفاطمية ذات الزخارف الجصية، إذ يزينه زخارف نباتية دقيقة تتألف من فروع

كثيفة يخرج منها مراوح نخيلية غنية بالعروق والرسوم الدقيقة ويملؤها رسوماً هندسية، بالإضافة إلى شريطين من الكتابات الكوفية المزهرة يلتفان حول الاطار الخارجى للمحراب.

وهناك أيضاً بعض الزخارف الجصية فى بقايا نوافذ مسجد الحاكم بأمر الله وفى الازار الجصى الذى يوجد تحت السقف مباشرة، وفى الصدر والاشكال الهندسية التى توجد بين العقود فى مسجد الصالح طلائع التى تشهد بإبداع الفنانين الفاطميين فى حفر الزخارف النباتية والهندسية التى يعد من أهم مظاهرها ان يكون النقش أو الحفر أو النحت ذا طابع مسطح، ليست فيه مجسمات أو شطف مائل، وان يكون له مسطحان أحدهما بارز، وهو الذى تنقش علية الزخارف الرئيسية، والثانى غائر وهو الذى يمثل الارضية، وتنقش فوقه عناصر تفصيلية محورة. والسطحان متكاملان، رسوم المسطحات الغائرة المفرغة تكمل رسوم المسطحات البارزة الممتلئة، أى أنه يتكون منها مجموعة إنشائية واحدة.

ويلاحظ أن الزخارف النباتية الفاطمية تشتمل على الأوراق الثنائية والثلاثية الشحمات، وأوراق العنب، والمراوح النخيلية، بالاضافة إلى أنواع متعددة من الأزهار والثمار والبراعم، نقشت جميعها متحدة مع الفروع والأغصان المنفردة والمزدوجة، أو تفرعت منها فى حركة متصلة مما يصعب معه فى كثير من الأحيان التمييز بين الغصن والورقة النابعة منه، أو تمتد هذه الورقة أو المروحة النخيلية فينبت منها غصن جديد. كما أن الفرع قد يمتد داخل الورقة ويقسم شحمتها إلى نصفين، ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها المدبب ليعاود سيره. ويلاحظ فى مواضع أخرى أن الغصن يلتف حول الورقة على شكل قلب، أو على هيئة عقد مدبب أو دائرة منبعجة.

أما فيما يتعلق بمصادر إشتقاق الزخارف النباتية فى الطراز الفاطمى فقد ذكر البعض أنها امتداد للزخارف الطولونية وبالتالى فمصدرها عراقى أو إيرانى، ومنهم من ذكر أنها ترجع إلى أصول هلينستية أو مصرية مسيحية أو بيزنطية، ومع ذلك فإنه من المؤكد كما يقول المستشرق الفرنسى جورج مارسية، "إن هذا الاسلوب الجديد ما كان ليظهر أو يرى النور بدون ظهور الاسلام".

ويفهم من المصادر المعاصرة أيضاً أن فن التزويق بالفسيفساء قد ازدهر فى هذا العصر. وقد أشتهر فى مصر صناع فسيفساء كانوا يسهمون فى صناعتها خارج مصر. فقد أشار المقدسى أنه شاهد على فسيفساء الكعبة الشريفة توقيع صناع مصريين. كما حفظ لنا الهروى الذى حج إلى الكعبة الشريفة، حفظ لنا نص كتابة بالفسيفساء به توقيع صانع مصرى. وروى أيضاً أن راهباً من مون كاسان (Mont Cassin) استدعى من القسطنطينية والاسكندرية صناعاً من البيزنطيين والمسلمين لعمل الفسيفساء التى كانوا فى صناعتها أمهر من الايطاليين ومن المعروف كذلك أن فسيفساء قبة الصخرة جددت فى عصر الخليفة الفاطمى الظاهر سنة ٤١٨ هـ/ ١٠٢٧م، كما صنعت فسيفساء قبة الجامع الأقصى فى بيت المقدس فى أيام الخليفة نفسه. وقد جاء فى كتابة بها مؤرخة آخر ذى القعدة سنة ٤٢٦ هـ/ أكتوبر ١٠٣٥م، توقيع أحد المزوقين المصريين فى العصر الفاطمى "صنعة عبد الله بن الحسن المصرى المزوق".

ويفهم من أشعار عمارة اليمنى أن كثيراً من الفسيفساء كانت تؤلف صوراً مختلفة. كما جاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى الملك عمورى فى سنة ٥٦٢هـ/ ١١٦٧م، للخليفة الفاطمى العاضد أنهما شاهدا بعض زخارف من الفسيفساء فى قصر الخليفة أثناء دخولهما إليه. ومع ذلك فإنه لم يصلنا من فسيفساء العصر الفاطمى شيئاً يذكر.



الفصل الثـالـث

الخشب والعاج

احتلت صناعة الأخشاب وزخرفتها فى الفنون الاسلامية مكانة مرموقة بين سائر منتجات هذه الفنون سواء ما كان منها ثابتاً كالأسقف والأبواب والشبابيك والمشربيات، أو منقولاً مثل كراسى وصناديق المصاحف والمنابر والمحاريب الثابتة والمتنقلة وغيرها من التحف الخشبية التى استخدم فى زخرفتها وسائل شتى وأساليب مختلفة تمثلت فى الحفر الغائر العميق، والحفر المسطح، والحفر المائل، والتطعيم والترصيع بالعظم والعاج والزرنشان والصدف، كما استخدم اسلوب التجميع والتعشيق، وأسلوب الخرط، بالاضافة إلى التلوين والدهان باللاكية فى العصور المتأخرة.

لذلك كان من الطبيعى أن يتفرع من صناعة الأخشاب وزخرفتها عدد من التخصصات الفرعية كالنجار والمطعم والمرصع والرصاع وصانع الزرنشان والصدفجى، والخراط، والايمجى والنقاش والحفار والدهان وغيرهم ممن أمدتنا المصادر الأدبية والتاريخية والكتابات الأثرية بأسماء وظائفهم وتوقيعاتهم على بعض منتجاتهم الخشبية.

ومن المعروف أن بلاداً كثيرة من أقاليم العالم الاسلامى كانت ومازالت فقيرة فى الأنواع الجيدة من الخشب لذلك كانت تعمد إلى سد هذا النقص عن طريق جلب ما تريده من الخشب الجيد من البلاد الأخرى كبلاد الشام التى كانت ومازال من أغنى أنحاء العالم الإسلامى بالأنواع الجيدة من الأخشاب ومن ثم فقد كانت من أشهر الاقاليم لإنتاج التحف الخشبية التى سوف نتعرض لها من خلال الطراز الأموى والطراز العباسى والطراز الفاطمى شأن دراستنا لبقية منتجات الفنون الاسلامية.

أولاً : الطراز الأموى :

وصلنا من العصر الأموى بعض التحف الخشبية التى تكشف لنا عناصرها الزخرفية عن مدى تأثر هذه الزخارف بالاساليب البيزنطية والساسانية فى أول الأمر كما يتضح من بعض الحشوات الخشبية التى عثر عليها فى المسجد الأقصى ببيت المقدس التى تشتمل على زخارف نباتية بارزة تضم أوراق الاكانتس أو شوكة اليهود، وأوراق العنب الثلاثية والخماسية الشحمات وثماره وأغصانه بالاضافة إلى ثمار الرمان والورد والسلال التى نجد نظيراً لها فى زخارف الفسيفساء بكل من قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموى بدمشق مما يجعلنا نرجح نسبتها إلى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى (اللوحة رقم ٢٠).

ويشبه هذه الحشوة واحدة أخرى جاءت من مصر من نفس الفترة، محفوظة حالياً بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينها سلة أو زهرية ينبثق منها فرعان متموجان متقاطعان، يخرج منهما أوراق نباتية نجد بينها أوراق عنب خماسية الشحمات وعناقيد عنب حفرت بالحفر البارز الذى أضفى على العناصر الزخرفية شيئاً من التجسيم.

ولدينا أيضاً حشوة ثالثة محفوظة فى نفس المتحف، تنسب إلى القرن الثانى للهجرة/ الثامن للميلاد، يغلب عليها تأثير الطراز الساسانى مع بعض التأثيرات البيزنطية، قوام زخرفتها رسم لأسدين متواجهين، يغطى رقبة كل منهما شعر كثيف نقش بطريقة زخرفية تبدو أشبه بالأوراق النباتية المدببة الطرف، فوق أرضية من فرع نباتى متموج تخرج منه أوراق أكانتس بسيطة. ومع أنه يغلب على رسم الحيوانين الضعف والخشونة فى الأداء إلا أنه النقش جاء معبراً (اللوحة رقم ٢١).

وهناك حشوة رابعة تنسب كذلك إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، قوام زخرفتها معين يتوسط مجموعة من الدوائر المتداخلة يتوسطها

فى المركز قرص مستدير، ويكتنفها على الجانبين داخل المعين ورقتا عنب ثلاثية الشحمات ذات تعريقات محزوزة. على حين يشغل أركان المعين من الخارج أنصاف مراوح نخيلية متعددة الشحمات.

ويحتفظ متحف بناكى فى أثينا بباب من الخشب يتألف من مصراعين عثر عليه فى ضواحى بغداد، ينسب إلى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، يعكس لنا بدوره التأثيرات البيزنطية والساسانية فى زخرفة الأخشاب المنسوبة إلى الطراز الأموى، ويزينه رسوم نباتية وهندسية بالحفر البارز، قوام زخرفة الأجزاء العليا والسفلى عقد متعددة الفصوص يرتكز على عمودين، نقش بداخله شجرة كثيفة الأوراق والأغصان والثمار، أما المنطقة الوسطى فيزينها شكل دائرى بداخله نجمة ثمانية الأطراف، شكلت بواسطة مربعين متداخلين فوق أرضية من أوراق العنب وعناقيده، نقشت نقشاً دقيقاً يذكرنا بالطراز الهلينسى، ويفصل بين المنطقة الوسطى والمنطقة السفلى من الباب زخرفة تبدو على هيئة أعمدة قصيرة تحمل عقوداً نصف دائرية من النوع الذى شاع بكثرة فى العمارة الساسانية (اللوحة رقم ٢٢).

ونجد بين أخشاب الطراز الأموى بعض الحشوات التى يزينها زخارف هندسية تعكس لنا تأثير الطراز المصرى المسيحى أى القبطى، مثل المعينات التى تشبه عش النحل، المحصورة داخل عقود ودوائر بالاضافة إلى الكتابات العربية بالخط الكوفى البسيط، من ذلك حشوة محفوظة فى متحف الفن الاسلامى تنسب إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، قوام زخرفتها سبعة أشرطة أفقية، العلوى به زخرفة تشبه أسنان المنشار يليه شريط به كتابات كوفية، فشريط ثالث به زخرفة تشبه زخارف الشريط العلوى يليه شريط عريض يتضمن رسوماً لعقود متداخلة فى مركزها ورقة نباتية مدببة يكتنفها نصفا مروحة نخيلية، ويحده من أسفل شريط به أسنان منشار، فشريط من المعينات المتتالية، أما الشريط السفلى والأخير فيتضمن أيضاً زخارف تشبه أسنان المنشار (اللوحة رقم ٢٣).

وعثر بين أخشاب هذه الفترة على بعض القطع التى يزينها رسوماً ملونة تعكس لنا بعض التأثيرات الهلينستية والمسيحية من بينها لوحتين بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسبان إلى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، يزين الأولى شريط من الأسماك كل اثنتين متقابلتين. ومن المعروف أن استخدام السمك فى الزخرفة من خصائص الفن المسيحى المصرى، وكانت ترمز إلى العشاء الربانى كما سبق ذكره. وقوام زخرفة الثانية مناطق دائرية يحدها من الخارج مربعات، وبداخل إحدى الدوائر رسم نباتى يتألف من فرع ينتهى بثلاث دوائر صغيرة فى وضع هرمى على هيئة عنقود عنب، وفى دوائر ثانية نقش طائر يقطع ذيله إطار الدائرة، ويشاهد فى دائرة ثالثة رسماً لسمكتين متجاورتين فى وضع عكسى، والرسوم داخل الدوائر نقشت باللون الأحمر الداكن والأخضر القاتم واللون الأبيض، على حين نقشت المربعات حولها باللون البرتقالى.

أما فيما يتعلق بالتحف المصنوعة من العظم والعاج فقد عثر على بعض أمثلتها فى كل من بلاد الشام ومصر وشمال أفريقيا واسبانيا وصقلية ،جنوب إيطاليا، وهى مصنوعات تتميز بصغر حجمها وتمثل مجموعة من الأمشاط وقطع الشطرنج وصناديق صغيرة وعلب مستديرة صنعت من العظم أو العاج ويصعب فى كثير من الأحيان التمييز بينها للتشابه القريب بين هاتين المادتين، هذا فضلاً عن إستعمال العظم فى نفس الأغراض التى استعمل فيها العاج، ولعله من الظواهر الملفتة للنظر أن التحف العاجية التى تنسب إلى فجر الاسلام وإلى العصر الأموى قليلة للغاية إذا ما قورنت بغيرها من التحف التى وصلتنا من العصور التالية وخاصة من صقلية والأندلس. وعلى هذا يمكن أن ننسب إلى الطراز الأموى بعض التحف المصنوعة من العاج أو العظم استناداً إلى الزخارف التى تزينها والتى تتألف من أغصان العنب وأوراقه وعناقيده التى نقشت إما بالحفر البارز أو الحفر الغائر أو بأسلوب التفريغ حيث استخدمت تلك الحشوات فى تطعيم بعض الحشوات الخشبية. من ذلك علبة محفوظة فى متحف برلين يزينها رسم لآنية صغيرة ينبثق

منها أفرع نباتية متموجة يخرج منها أوراق عنب خماسية الشحمات وعناقيد عنب نقشت بالحفر البارز، يحدها من أعلى وأسفل شريط ضيق به زخارف هندسية بارزة على هيئة مثلثات مكررة وهى من صناعة مصر أو بلاد الشام فى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى نجد نظيراً لها فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى ويزينها أيضاً أوانى يخرج منها أفرع نباتية متموجة تشكل دوائر بكل منها ورقة عنب خماسية الشحمات أو عنقود عنب، تنسب إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ٢٤).

ووصلنا أيضاً حشوة مستطيلة من العاج، محفوظة فى متحف اللوفر بباريس تنسب إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى يزينها بالحفر البارز نقش يمثل شجرة يتفرع منها عناقيد عنب تذكرنا بزخارف بعض الحشوات الخشبية التى عثر عليها فى المسجد الأقصى ببيت المقدس (اللوحة رقم ٢٥).

ويحتفظ متحف بناكى بأثينا بحشوة رائعة لعلها من العظم تنسب بدورها إلى مصر أو بلاد الشام فى النصف الأول من القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، قوام زخرفتها فروع نباتية متموجة ينبثق منها أوراق عنب ثلاثية وخماسية الشحمات، وعناقيد عنب ووريدات، نقش بينها طيور متدابرة وأرانب برية، روعى فى حفرها دقة التفاصيل والعناية بتمثيل التعريقات والشقوب النباتية. وتذكرنا زخارف هذه الحشوة بالزخارف الحجرية المنقوشة على واجهة قصر المشتى الذى ينسب إلى نفس الفترة الزمنية (اللوحة رقم ٢٦).

ويوجد فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة حشوة رابعة من العاج تعكس بدورها مدى التأثير الهلينستى الذى ساد فى زخرفة التحف العاجية ابان العصر الاموى فى كل من مصر وبلاد الشام، يزينها زخارف بالحفر البارز تمثل إناء ينبثق منه فرعان نباتيان يخرج منهما عناقيد عنب وأوراق نباتية ثلاثية وخماسية الشحمات، عثر عليها فى حفائر مدينة الفسطاط.

ثانياً : الطراز العباسى :

استمرت الاساليب الهلينستية والساسانية متبعة فى الحفر على الخشب فى أوائل العصر العباسى، ثم تطور عن هذين الاسلوبين أسلوب جديد أخذ ينمو تدريجياً حتى أفضى فى النهاية إلى الأسلوب الذى ابتكره المسلمون فى العراق ثم انتشر فى العالم الاسلامى ونعنى به طراز سامراء الثالث. ويمكن تتبع هذا التطور من خلال بعض أمثلة التحف الخشبية التى وصلتنا من هذا العصر مثل منبر جامع القيروان المصنوع من خشب الساج الذى جلب من بغداد فى نهاية عهد الأمير التغلبى أبو ابراهيم أحمد فى سنة ٢٤٨ هـ/ ٨٢٦ م، وهو يتألف من ريشتين وصدر بكل منهم حشوات مفرغة ومشبكة تشتمل على زخارف نباتية وهندسية نفذت على أكثر من مستوى بالحفر والتفريغ، قوامها مراوح نخيلية كاملة وأنصاف مراوح، وعناصر على هيئة شجرة الحياة، وأوراق عنب ثلاثية وخماسية الشحمات، وكيزان صنوبر بدلاً من عناقيد العنب، وقرون وثمار رومان وعناصر مجنحة تخرج من أغصان متموجة، نقش بعضها وسط زخارف هندسية متداخلة ومتشابكة، أو داخل عقود مفصصة تركز على أعمدة قصيرة. هذا بالاضافة إلى الشرافات المسننة، وهذه العناصر تكشف لنا عن تأثيرات هلينستية وساسانية وتجعل من زخارف هذا المنبر قريبة الشبة من زخارف باب متحف بناكى بأثينا، الأمر الذى جعل بعض الباحثين يميل إلى نسبته إلى الطراز الأموى، بيد أننا نميل إلى نسبته إلى بداية العصر العباسى فى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، لأن بعض عناصره الزخرفية تذكرنا بزخارف سامراء الجصية فى طرازيها الأول والثانى، ولما يمتاز به من مهارة فى إظهار التفاصيل وتنوع مستويات الحفر (اللوحة رقم ٢٧).

ويحتفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك ببعض الحشوات الخشبية المعاصرة لمنبر القيروان والتى يمكن اعتبارها أيضاً بمثابة حلقة وصل بين الطراز العباسى المبكر

والطراز الأموى فى زخرفة الاخشاب، من بينها واحـدة مستطيلة الشكل عثر عليها فى تكريت شمال بغداد، يحتمل أن تكون أيـضاً جزءاً من منبر، يزينها شريطان من الزخارف المحـفورة حـفراً بارزاً، العلوى ضـيق به رسوم لشـرافات مسننـة والثانى عريض مقسم إلى ثلاث مناطق، الوسطى تتضمن نقشاً يمثل نصف دائرة بها خمس حلقات مـستديرة بكل منهـا ورقة عنب ثلاثية الشـحمات، ويحيط بهـا من الخارج أوراق عنب ثلاثية الشـحمات وأشكال تشـبه العصائب الـطائرة. على حين يشغل المناطق الجانبيـة عقود مفصصـة بداخل كل منها فرع نباتى متـموج ينبثق منه أوراق عنب وكيزان صنوبر التى تحل هنا أيضاً محل عناقيد العنب.

ويوجد فى نفس المتـحف حشوة أخرى جـاءت أيضاً من تكريت تنسب إلى صدر العصـر العباسى يزينها دوائر كبيـرة يتوسطها نجمة سداسـية الأطراف تتألف من مثلثين متـداخلين، يحيط بها ست دوائر صغيرة تشـغل أضلاع الشكل النجمى من الخارج بالاضـافة إلى أربع دوائر كبيـرة توجد فى أركان الحشـوة خارج الدائرة الرئيسـية. والحشـوة غنية بزخارفـها النباتية الـتى تتألف من فروع مـتموجة تحـصر بداخلهـا أوراق عنب ثلاثية الشـحمات وأوراق أكـانتس (شوكـة اليهـود)، نفذت بالحفر الغائر العميق.

ووصلنا أيضاً من مصر بعض الحشوات الخشبية التى يمكن نسبتها إلى أوائل العصر الـعباسى وتبدو زخارفـها النباتية الموزعـة داخل أشرطة متوازية أو تتـخللها أشكال هندسـية من معينات أو دوائر مفـصصـة أو دوائر متحـدة المركز أو عـقود مفصـصة، تبدو وثيقـة الصلة بزخارف الأخشاب الـعراقية المعاصـرة لها. من ذلك حشـوة مسـتطيلة الشكل محـفوظة بمتحف الفـن الاسلامى بالقاهرة مـقسـمة إلى مناطق مستطيلة الشكل ومربعة يزينها أوراق نباتية مجنحة وعقود مفصصة بداخلها وحـولها زخـارف نبـاتيـة تتألف من أفـرع مـورقة ينـبثق منهـا أوراق عنب ثلاثيـة

الشحمات وكيزان صنوبر، وتتبادل هذه المناطق مع مناطق أخرى تضم بدورها زخارف نباتية تتألف من أنصاف مراوح نخيلية وكيزان صنوبر، ويكتنف هذه الحشوة من أعلى وأسفل شريطان ضيقان بهما نص قرآنى من آية الكرسى منقوش بخط كوفى بسيط ينتهى بعبارة "حسبى الله"، وهى تنسب أيضاً إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٢٨).

وعرفت مصر كذلك زخرفة الأخشاب منذ العصر الأموى بالتطعيم وإن كانت أغلب القطع التى وصلتنا تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، حيث كان التطعيم يتم بإستخدام قطع تتفاوت أشكالها وأحجامها من سن الفيل أو العظم أو العاج أو الأبنوس أو بأنواع أخرى من الأخشاب الجيدة وذلك إما عن طريق لصق العناصر الزخرفية مباشرة فوق السطح المراد زخرفته بأسلوب الترصيع، وتملأ الفراغات بين العناصر الزخرفية بمعجون ملون. وهذا الاسلوب يشبه أسلوب الزخرفة بالفسيفساء، ويطلق عليه البعض اسم التطعيم المزيف.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمثال طيب من هذا الاسلوب عبارة عن لوح مستطيل ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، قوام زخرفته جامة مستديرة من العظم تزدان بأوراق عنب بسيطة يحيط بها إطار مربع به أشكال هندسية تتألف من معينات ومثلثات يزين اطاراتها زخارف من حبات اللؤلؤ، ويملئها من الداخل مربعات صغيرة. ويكتنف هذه الجامة على جانبى الحشوة شريط عريض تزينه عقود ترتكز فوق أعمدة لها تيجان إما رومانية الشكل أو على هيئة زهرية صغيرة تخرج منها أنصاف مراوح نخيلية، على حين يزخرف تجويف العقود معينات دقيقة ويفصلها عن المنطقة المركزية أشرطة طويلة بها معينات متتالية. ويتخلل الزخارف قطع من أخشاب ذات ألوان قاتمة أو باهتة على أرضية قاتمة (اللوحة رقم ٢٩).

وعرفوا أيضا أسلوب آخر فى تطعيم أخشاب هذه الفترة تمثل فى حفر العناصر الزخرفية فوق السطح الخشبى ثم تنزل وحدات زخرفية من سن الفيل أو العظم أو العاج أو قطع من الخشب الجيد بلون آخر مكان العناصر المحفورة وتعرف هذه الطريقة بالتطعيم الحقيقي ، الذى نشاهده على قطعة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى أيضا تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى تتألف من قوائم وعوارض رابطة تحصر بينها حشوات مربعة وحشوات مستطيلة متصلة، يزينها زخارف مفرغة فى ألواح رقيقة من العظم تثبت على السطح الخشبى، تضم زخارف تتألف من فروع نباتية وأنصاف مراوح نخيلية، يحيط بها بقايا كلمات عربية بالخط الكوفى منزلة أيضا بالعظم.

وبقدوم أحمد بن طولون إلى مصر فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى وبالتحديد فى سنة ٢٥٤هـ/ ٨٦٨م كان من الطبيعى أن يتأثر التطور الفنى فى زخرفة الأخشاب الطولونية فى مصر، التى تأثرت بالأساليب الفنية العباسية، التى أزدهرت فى مدينة سامراء، كما أصبح للأخشاب أسواق هامة فى مدينة الفسطاط بعد أن عمل التجار على إستيراد الأخشاب الجيدة من الأقطار المجاورة، فكانوا يجلبون خشب الأرز والصنوبر من تركيا وبلاد الشام، والأبنوس من السودان، والتك من بلاد الهند، فضلا عن أن جنوب أوروبا كان مصدرا كبيرا من المصادر التى استمدت منها مصر حاجتها من الأخشاب، وقد وصلنا قطع كثيرة من الخشب العباسى الذى صنع فى مدينة سامراء الذى لم تساير خطوات زخرفته مراحل تطور وزخرفة جص هذه المدينة، لأنه لم يعثر على أى مثال من الخشب المزخرف يمكن نسبته الى الطراز الثانى لسامراء، أو يمكن اعتباره قريبا منه، لذا يرجح المرحوم فريد شافعى أن فنانى الخشب لم تكن بهم حاجة الى التحايل فى أساليب زخرفة الأخشاب كالحاجة إليها فى الجص، أى لم تكن هناك ضرورة لوجود الطراز الثانى، الذى يعتبر بمثابة مرحلة تبسيط للزخارف والذى يعد بمثابة

رابطة الوصل بين الطراز الأول والثالث، وذلك بعد أن لمس الفنانون مدى السهولة والسرعة التى تتـوفر فى طريقة حفر الزخـارف بالنسبة للطراز الثالث، فضـلا عما اكتـسبتـه الزخارف من مظهر جـميل وشخـصية مميـزة فأخذوا فـى تطبيق التقـاليد المتعلقة بالطراز الثـالث لجص سامراء على زخرفة الأخشـاب فى سامراء، والعراق حيث وصلنا قليـل من أمثلتهـا بسبب العوامل المتـعددة التى تتسـبب عادة فى تلف الأخشـاب والقضـاء عليهـا من حريق ورطوبة وسلب ونهب وتخـريب، من ذلك على سبيل المثال لوح محفوظ فى دار الآثار العـربية ببغداد ينسب الى القرن الثالث الهجـرى/ التاسع الميـلادى يعد مـثال جيـد لانتشـار طريقة الحفـر المائل أو القطاع المشطوف فى الحفر على الخشب فى الطراز العـباسى وهى نفس الطريقة التى امتاز بها الطراز الثالث فى الزخارف الجصية بسامراء.

ويحتفظ متـحف المتروبوليتان أيضا بباب خشـبى يتألف من مصراعين، بكل منهما حشوتين صغيرتين مربعتين وحـشوة كبيرة مستطيلة، بهم زخارف نباتية ذات قطاع مشطوف لاوراق كـأسية وأنصاف مـراوح نخيلية مـحورة عن الطبيعـة تبدو أشبه بناقوس مقلوب أو إناء للزهور (اللوحة رقم ٣٠).

وبعد أن جاء أحمـد بن طولون إلى مصر أحضر معه أسـاليب سامراء الفنية التى استوطـنت مصر وترعرعت فيـها، وسادت الأساليب الجـديدة على الأساليب المحلية، واجـتذبت الفنانين المصريين فـتخلى كثـير منهم عن تقاليـدهم القديمة الى الجديدة وقـد وصلنا بالفعل العـديد من أمثلة الأخـشاب الطولونية الـتى نجدها فى متحف الفن الإسلامى وفى غـيره من المتاحف والمجموعات الخـاصة التى تساعدنا على دراسة أسـاليبـها الفنيـة وتطورها. إذ يلاحظ ان العناصر النبـاتية قـد اتخذت وحدات كبيرة تتـمم بعضها البعض ونتج عن هذا التلاحم تغيـير كبير فى أشكال العديد من العناصـر النباتية التى لم تفقد رغم ذلك صلتـها بأصولها الهلينسـتية أو

الســاسانيـة حـيث نصادف عـلى الأخشـاب الطولونيـة عناصر الأوراق الجناحيـة الساسـانية الأصل، وعناصـر أنصاف الكؤوس التى شـاعت فى الفنون الهلينستية والساسـانية فى آن واحـد، وظاهرة تجويف قـاع العناصر الجناحـية والكأسـية وهى بدورها مشتقـة من الفن الساسانى، وتلاصق العناصر بحيث ينعـدم الفراغ بينها مما أفضى إلى إخـتفاء الأرضيـات واختفاء الفـراغ أو الظلال العميقـة، ويلاحظ أيضا ظاهرة خروج العناصر النباتية من بعضـها البعض، بمعنى أن يمتد طرف من العنصر حتى يصبح فرعـا ينبثق منه عنصر آخر قد يتحـول طرفه إلى فرع آخر، وهى ظاهرة قديمة عرفتهـا زخارف بلاد الشام فى العصر البيزنطى، هذا فـضلا عن قصر الفروع قصرا واضحا مما جعل من الصعب ملاحظتها بل وإنعدامها فى كثير من الأحيان.

ومن أهم أمثلة الأخشاب الطولونية حشـوات عديدة لايزال بعضها موجودا فى مسـجد أحمد بن طولون مـثل كسوات باطن أعـتاب بعض الأبواب التى تكاد تكون نسـخة طبق الأصل من قطعـة خشـبية مزخرفـة عثر عليهـا بقاعـة العرش بالجوسق الخاقانى بسامراء، مما يؤكـد على الأصل العراقى لهذه الزخارف (اللوحة رقم ٣١)

ويحـتفظ مـتحف الفن الإسـلامى بالقـاهرة بحشـوة يزينها زخـارف نباتيـة محفـورة حفر مائلا تتـألف زخارفها من عناصـر نباتية محـورة تضم نصف الورقة التى تبـدو على هيئـة الكلوة وهو عنصـر زخرفى لم نشـاهده من قبل فى زخـارف سامراء، وأوراق جناحية نجدها بكثرة فى طراز سامراء الثالث الجصى، بعضها أشبه بناقوس مقلوب أو إناء زهور.

ووصلنا أيضا مجموعة من الأخشاب الطولونية يزينها رسوم طيور حور فى رسمها لتخضع لأسلوب سامراء الثالث فى الحفر، ففى نفس المتحف قطعتان يزين كل منهما طائرين مـتقابلين فى وضع متماثل، حـور رسمهما عن الطبيـعة وخضع

لأسلوب الحفر ذى القطاع المشطوف أو المحدب، ويحيط بهما أوراق كأسية وجناحية بالإضافة إلى عنصر الكلوة (اللوحة رقم ٣٢).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بقطعة أخرى من نفس الطراز قوام زخرفتها رأس طائر طويل العنق، يتدلى من منقاره نصف ورقة نباتية، ويحيط به أوراق جناحية وعناصر كأسية والورقة التى تشبه الكلوة، تتجلى فيها جميعا ظاهرة القطاع المشطوف أو الحفر المائل بالأسلوب الطولونى (اللوحة رقم ٣٣).

ولم يقتصر وجود أسلوب سامراء الثالث على الخشب المزين بزخارف محفورة فقط، بل وجد أيضا على الأخشاب المرسومة بالألوان، إذ يحتفظ متحف الفن الإسلامى بعدد من الألواح الخشبية يزينها زخارف ملونة، بالأبيض والأزرق اللازوردى كما نجد آثار تذهيب، تتضمن عناصر من الطر ازين الثانى والثالث وجد نظير لها على بعض الأخشاب التى عثر عليها فى حفائر مدينة سامراء.

وبالمتحف كذلك بعض الألواح يزينها زخارف دقيقة من الجلد مثبتة بمسامير أو ملصقة على السطح مباشرة، تضم زخارف نباتية تشبه زخارف الطراز الثالث لجص سامراء وتنسب بدورها إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

والحديث عن الأخشاب الطولونية يذكرنا بما جاء فى خطط المقريزى من أن خمارويه بن أحمد بن طولون بنى فى قصر أبيه بمدينة القطائع مجلسا سماه بيت الذهب «جعل فيه مقدار قامة ونصف صورا فى حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظاياه والمغنيات اللاتى يغنينه بأحسن تصوير وأبهج تزويق... وجعل على رؤوس هذه التماثيل الأكاليل من الذهب الخالص الأبريز الرزين والكوادن المرصعة بأصناف الجوهر، وفى آذانها الأجراس الثقال الوزن المحكمة الصنعة، وهى مسمرة فى الحيطان ولونت أجسامها بأصناف أشباه الثياب».

كـما أقـام فى بستـانه «برجـا من خشب السـاج المنقـوش بالنقر النافـذ، أى التفـريغ، ليقـوم مقام الأقـفاص وزوقه بأصناف الأصباغ وبلط أرضـه وجعل فى تضاعـيفـه أنهاراً لطافـا... وسرح فى هذا البـرج من أصناف القمـارى، والدباسى والنونيات وكل طائر مستحسن الصوت".

ورغم قلة الأخشـاب الطولونية التى تشتمل علـى كتابات كوفـية وزخارف نباتية تعكس أسلوب سامراء الثـالث على الجص فى آن واحد، إلا أن متحف الفن الإسلامى بالـقاهرة يحتـفظ بثلاث قطع من هـذا النوع بها كتـابات كوفـية دعـائية نصها «... ويمن وسعادة ونعمة وغبطة» تملأ الأرضية بينها زخارف نباتية من الطراز الثالث.

ويمتلك المتحف نفسه قطعة هامة تنسب الى أواخر الدولة الطولونية عبارة عن لوح مستطيل يزينه زخارف بالحفر البـارز تتألف من ثلاثة أسطر من الكتابة الكوفية تتـضمن تاريخ سنة ٢٨٧هـ/ ٩٠٠م، وينتهى أحـد طرفى اللوح بجـامة مـستـديرة بداخلها رسم غزال يقوم فـوق أرضية تشتمل على أوراق ثلاثية الشحـمات محورة عن الطبيعة، وبالطرف الآخـر جامة أخرى مماثلة ولكن يزين داخلها نجمة خـماسية يحيط بـها أوراق نباتيـة محـورة ثلاثة وخماسـية الشـحمات (اللـوحة رقم ٣٤) مما يؤكـد أنه رغم استـقـرار الطراز الـعـبـاسـى بمصـر فى أواخـر القـرن الثـالث الهجرى/ التاسع الميـلادى وسيطرة طراز سامراء الثالث على الزخارف الخشبية إلا أن ذلك لم يقـضى تماما على الأسـاليب الفنية التـى شاعت فى زخـرفة الأخـشاب الأموية.

وأمدنا هذا العـصر أيضا بـعـض الحشوات الـعاجية مـن بينها لوح مسـتدير محفـوظ فى متحف المتروبوليـتان فى نيويورك يزينه أوراق عنب، وثمـان حشوات مثلثـة الشكل، استـخدمت لتطعـيم حشوة خـشبـية بزخارف مـجمعـة، تنسب الى

النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، أى إلى أوائل العصر العباسى.

بيد أن زخارف التحف العاجية سرعان ما تخلصت من التأثيرات الهلينستية التى سادت زخرفة كل من الأخشاب والعظم والعاج إبان العصر الأموى، وبدأ أسلوب زخرفة التحف العاجية يسير وفق أسلوب الحفر على الخشب الطولونى التى تشبه زخارف الطراز الثالث لجص مدينة سامراء كما يستشف من بعض الحشوات التى عثر عليها فى أطلال مدينة الفسطاط والمحفوظة حاليا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من بينها قطعة صغيرة مستطيلة الشكل يزينها زخارف نباتية تتألف من فرع نباتى متموج يخرج منه أنصاف أوراق نباتية نفذت بأسلوب الحفر المائل وهناك حشوة أخرى مستطيلة الشكل، أيضا يزينها زخارف نباتية محفورة تتألف كذلك من فرع نباتى متموج ينبثق منه أنصاف أوراق نباتية متعددة الشحمات تبدو أكثر تطورا من رسوم القطعة الأولى (اللوحة رقم ٣٥).

ثالثا : *الطراز الفاطمى:*

اهتمت الدولة الفاطمية منذ قيامها بالغابات وزرع الأشجار بهدف توفير الأخشاب اللازمة لمراكب الأسطول، ومع ذلك فإن جزءا كبيرا من الأخشاب أمكن استخدامه فى صناعة الأثاث وأعمال العمارة بدليل ان العصر الفاطمى أمدنا بالعديد من التحف الخشبية التى لاتزال فى حالة جيدة من الحفظ وهى موزعة حاليا على المتاحف الأثرية أو المجموعات الفنية الخاصة أو داخل المبانى الأثرية من مساجد وكنائس وأديرة مما يساعد على سهولة تأريخها على وجه الدقة من خلال ما يرد على بعضها من كتابات أثرية أو تواريخ أو من خلال معرفة تواريخ إنشاء المبانى التى وجدت أو توجد فيها حتى الآن. وقد جرى العرف عند علماء الفنون

الإسلامية على تقسيم أخشاب هذا الطراز الى ثلاث مراحل لكل منها خصائصها ومميزاتها.

المرحلة الأولى:

وهى تمثل فترة انتقال من أسلوب الحفر المائل أو المشطوف الذى كان سائدا فى العصرين الطولونى والأخشيدى وبين الطراز الذى سيعم إبان القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، فقد أصبحت العناصر الزخرفية محفورة حفرا عميقا وأصبحت تبدو مجسمة بعض الشئ، وصار حجم العناصر الزخرفية أقل حجما عن ذى قبل، كما أصبحت الوحدات الزخرفية تشكل موضوعا متكاملا وليست تكرارا زخرفيا كما كان الحالى فى أغلب أخشاب الطراز الطولونى الذى إستوحى زخارفه وأسلوبه الصناعى من الطراز الثالث لجص سامراء.

ويمكن نسبة الأخشاب الفاطمية التى تنطبق عليها هذه المميزات الى الثلث الأول من تاريخ الدولة الفاطمية أى أنها لا تتجاوز نهاية القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، وتعد أربطة عقود جامعة الحاكم بأمر الله وثيقة الصلة بطراز هذه المرحلة، إذ يزينها زخارف تتألف من أوراق نباتية متصلة نلاحظ بينها نصف ورقة على هيئة الكلوة التى يشبهها المستشرق لام بالبلطة، ويرجح المرحوم فريد شافعى إنها تطور للورقة الجناحية، كما يقابلنا على أربطة عقود هذا الجامع عنصراً له هيئة غريبة يتألف من فص واحد كأنه نصل سكين مقوس، قد يكون بدوره تطورا عن الورقة النخيلية المقسومة ذات الشحمتين بعد اختزال الشحمة الصغرى، فظهرت الشحمة الكبيرة بهذه الهيئة. وهذه الأربطة تنسب الى سنة ٣٩٣هـ/ ١٠٠٣م.

ويمثل هذه المرحلة أيضا باب من خشب شوح تركى، محفوظ حاليا بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، عثر عليه فى الجامع الأزهر، وهو يتألف من مصراعين

بكل منهما سبع حشوات مستطيلة، نقش فوق الحشوة العليا فى كلا المصراعين كتابة بالخط الكوفى باسم الخليفة الحاكم بأمر الله الذى قام بإصلاح الجامع الأزهر فى سنة ٤٠٠هـ/ ١٠١٠م، ومن الواضح أنه تم تبديل هاتين الحشوتين عند إعادة تركيبهما فانتقل النص الإيمن وحل محل النص الأيسر، الذى حل بدوره محل النص الأيمن. أما بقية الحشوات فيزينها زخارف نباتية لاتزال تحمل ظاهرة القطاع المشطوف وتبدو بجلاء متطورة عن الطراز الطولونى حيث نلمح بين عناصرها الورقة النخيلية المقسومة ذات الشحمتين والورقة التى تتخذ هيئة الكلوة مع زيادة فى طول الفروع بعد أن كانت قصيرة فى طراز سامراء الثالث، وميل واضح نحو زيادة حدة الشطف، كما أصبحت الظلال قوية ويقل فيها التدرج (اللوحة رقم ٣٦).

المرحلة الثانية:

وتعد زخارف أخشاب هذه الفترة تطورا لزخارف أخشاب المرحلة الأولى بالإضافة إلى عودة إنتشار بعض العناصر الزخرفية التى كانت مألوفة من قبل والمنقولة عن الفنون الهلينستية، بيد أن التطور قفز هنا قفزات كبيرة مما جعل لأخشاب هذه الفترة طابعا مميزا لا تكاد تخطئه العين ويمكن نسبته بسهولة إلى هذه المرحلة التى تنسب إما الى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر ا لميلادى، فقد صارت الفروع النباتية تشكل تموجات وحلزونات، كما كثر ظهور ورقة العنب ثلاثية الشحمات وبعض العناصر النباتية المركبة التى يتوسطها برعم لعلة يرمز إلى كيزان الصنوبر، وظهرت من جديد أوانى الزهور التى ينبثق منها فروع نباتية متموجة، ووجدت أيضا الأرضيات النباتية التى لعبت دورا ثانويا فى الموضوعات الزخرفية التى صارت تتألف أساسا فى أغلب الأحيان من رسوم الكائنات الحية، كالرسوم الآدمية التى يغلب عليها التأثير الساسانى من حيث الجلسة والملابس وما إليها. أما تفاصيل الوجه فان كانت واضحة فنجدها متأثرة بالفن المصرى المسيحى

أى القبطى، هذا بالإضافة إلى رسوم الحيوانات والطيور، والأشكال الخرافية المركبة من أعضاء الحيوانات والطيور التى يغلب عليها الحركة والحيوية، وصارت تنقش داخل مناطق تتوسط الحشوات، ذات محيط متأنق، وزادت الثقوب التى تتوسط بعض العناصر الكأسية أو المراوح النخيلية وأصبحت تملأ أحيانا بعنصر نباتى آخر، كما أصبح الحفر على عدة مستويات قد تصل فى بعض الأحيان الى ثلاثة مستويات على الحشوة الواحدة.

ويمثل هذه المرحلة الهامة فى زخرفة الأخشاب الفاطمية مجموعة كبيرة من الأخشاب نجد من بينها حشوات مستطيلة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ونجد نظيرا لها فى متحف المتروبوليتان يزينها زخارف تتألف من رأسى حصانين متدابرين فى وضع متماثل تتوافر فيهما القوة والحيوية رغم استعمالهما فى أوضاع زخرفية وسط زخارف نباتية تتألف من عناصر متعددة حفرت على مستويين (اللوحة رقم ٣٧).

ويحتفظ نفس المتحف بحشوة أخرى مستطيلة الشكل تتميز أيضا بالحفر على مستويين قوام زخرفتها رسم ورقة نباتية كبيرة يحف بها من الجانبين رسم حيوان يغلب عليه الحركة وقوة التعبير ويتدلى من فمه فرع نباتى وحوله رسوم فروع وتعريقات نباتية (اللوح رقم ٣٨).

ومن أبدع أمثلة أخشاب هذه المرحلة الأخشاب التى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون، ويرجح أنها كانت مستعملة بالقصر الغربى الصغير الذى شيده الخليفة العزيز وأكمله وسكن به الخليفة المستنصر الفاطمى وهى تتألف من باب محفوظ بدوره فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يتألف من مصراعين يزين كل منهما مجموعة من الحشوات أصيب بعضها بالتلف حتى لم يبق من زخارفها إلا التخطيط العام، ويتوسط كل حشوة منطقة أقل عمقا من المهاد التى حولها التى

يشغلها رسوم نباتية نجد بينها ورقة العنب الثلاثية الشحمات، بالإضافة الى رسوم الكائنات الحية من نقوش أدمية وحيوانية وطيور، روعى فيها التراصف والتماثل.

ولدينا أيضا مجموعة من الألواح الخشبية التى جاء من هذا البيمارستان، وهى الواح طويلة يزين كل منها ثلاثة أشرطة الأوسط عريض، يحده من أعلى وأسفل شريطان ضيقان يزين كل منهما فروع متموجة مطردة أو متقابلة فى تماثل، تخرج منها أوراق نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية. أما الشريط الأوسط فقد قسم الى مناطق هندسية تتألف من مستطيلات أفقية مدببة الطرفين بالتبادل مع نجوم ذات ثمان رؤوس، يملؤها رسوم أدمية وحيوانية وطيور تمثل موضوعات مختلفة من مناظر صيد وقنص، ومجالس شراب وطرب، ومناظر رقص، ورسوم قتال، ورسوم طيور جارحة ومعها فريستها كالأسد والغزال والبط، والأرانب والصقور والطاواويس والتيوس بالإضافة الى رسوم الحيوانات الخرافية كالبراق وغيره كالطيور ذات الوجوه الآدمية المعروفة باسم، نقشت فوق أرضية من عناصر نباتية دقيقة نقشت على مستوى منخفض عن مستوى المناطق الهندسية والأشرطة الضيقة وعناصر الكائنات الحية، أى أن الزخارف نقشت هنا على ثلاثة مستويات مختلفة العمق. ويلاحظ وجود آثار من ألوان حمراء وزرقاء فى الأجزاء الغائرة من العناصر الزخرفية، مما يدل على أن هذه الألواح كانت ملونة لإظهار تفاصيل الرسوم (اللوحة رقم ٣٩).

ومن التحف الخشبية الفاطمية التى يمكن نسبتها إلى هذه المرحلة أبواب فى كنيسة المعلقة بمصر القديمة، وكنيسة دير البنات بنفس المنطقة، كما ينسب إلى هذه المجموعة ثلاثة أحجبة فى كنيسة أبى سيفين تشبه زخارف حشوائها حشوات أبواب وألواح بيمارستان قلاوون من حيث التقسيم الى مناطق هندسية ومن حيث إحتوائها على أرضية نباتية نجد بينها أوراق العنب الثلاثية الشحمات نقش فوقها

رســوم للطيور والحـيوانات، بالإضـافة الى الـرسوم الآدمـية التى تبـدو على هيئـة قديسين تحيط برؤوسهم هالات، من بينهم أشخاص يمتطون خيولا والبعض الآخر وقوفـا فى أسلوب فنى وثيق الصلة بالأسـاليب البيـزنطية، كـما يتخلـل الزخارف رسوم صـلبان فى أسلوب زخـرفى بديع، ولا عجب فى هذا إذا تـذكرنا أن أقـباط مصر كـانت لهم القيادة فى صناعة النجـارة وأن الفاطميين عرفوا فى أكـثر أيامهم بالتسامح الدينى العظيم.

ومن التحف الخـشبـية المشهـورة من نهاية القرن الخـامس الهجـرى/ الحادى عشر الميلادى منبـر حرم الخليل فى فلسطين يزينه نص تاريخى نقش بالخط الكوفى المورق، يحـمل اسم كل من الخليفـة المستنصـر ووزيره بدر الجمـالى، وتاريخ سنة ٤٨٤ هـ/ ١٠٩١ ـ ١٠٩٢م. ومن المعروف أن هذا المنبـر صنع خصيـصاً فى السنة المذكـورة لمشهـد الحسين الذى بناه بدر الجـمـالى فى مدينة عـسقـلان، ويرجح أن صلاح الدين الايوبى قام بنقله إلى الخليل فى سنة ٥٨٧ هـ/ ١١٩٢م. وهو يتألف من مجموعـة من الحشوات الهندسية الصغيرة التى تـشاهد هنا للمرة الأولى يزينها زخارف نباتية حفرت حفراً دقيقاً، نجد بينها أوراق العنب وأوراق نخيلية، مما يا.فع البعض إلى الترجيح بأن هذا المنبر ليس من صناعة مصر وإنما من صناعة بلاد الشام لأنها سبقت مصر فى استخدام الحشوات الصغيرة ذات الأشكال الهندسية المجمعة بواسطة قنانات أو سـدايب، وأيضاً فـى استـخدام الزخـارف الاسلامـية الدقـيقـة المعروفة باسم الارابيسك لتغشية بدن النـقوش النباتية الرئيسية، لأن كلا الاسلوبين لم يعرفا فى مصر قبل القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، والمتأمل لهذا المنبـر يلاحظ بوضوح مـدى الدور الهام الذى تلعبـه الزخـارف النباتيـة على حين تشغل الاشكال الهندسية التى تصحبها مكانة ثانوية فى الزخرفة.

وينسب إلى هذا القـرن أيضاً أى الخامـس الهجرى/ الحـادى عشـر الميلادى

مجموعة من الحشوات على شكل محاريب صغير صغيرة نجد خمسا منها فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة. يزين أغلبها رسم لعقد مدبب يقوم فوق عمودين حلزونيين ولكل منهما تاج وقاعدة رمانية الشكل، ويزين داخله البسملة مكتوبة بين العقد والعمودين بخط كوفى، كما نرى حول العقد والعمودين شريطان من الكتابة يتضمن اسم النبي محمد، وعلى، والحسن، والحسين، وبقية الأئمة من الشيعة مثل جعفر، موسى، محمد، على، الحسن، القاسم، والزخرفة والكتابات منقوشة بالحفر البارز على مستويين (اللوحة رقم ٤٠).

المرحلة الثالثة :

تتميز هذه المرحلة الجديدة فى زخرفة الاخشاب الفاطمية بمميزات كثيرة واضحة بدأ التمهيد لبعضها فى المرحلة الثانية فمن الناحية الزخرفية نلاحظ إزدياد عدد النباتات ذات الأصل الهلينستى حيث نصادف بكثرة كيزان الصنوبر، وورقة العنب خماسية الشحمات، وقرون الرخاء، والفروع المزدوجة بالاضافة إلى النباتات ذات الطابع الاسلامى الصميم مثل الكأس الثلاثى الذى يشبه أوراق العنب ثلاثية الشحمات، والزخارف النباتية الدقيقة التى تعرف أيضاً بالأرابيسك التى صارت تملأ بعض العناصر النباتية، هذا فضلاً عن استخدام الاشكال الهندسية للحشوات الصغيرة بواسطة أجزاء حابسة أو معشقة لهذه الحشوات يطلق عليها قنانات أو سدايب، وذلك بالنسبة للناحية الصناعية أو التطبيقية، وهى طريقة لجأ إليها النجار أو الخراط كما تطلق عليه بعض المصادر التاريخية المعاصرة، وهذا الاسلوب لم يعرف فى مصر قبل العصر الفاطمى حيث بدأت فيه الحشوات كبيرة الحجم ثم أخذ حجمها يصغر ويتضاءل بالتدريج حتى صرنا نجد بين الحشوات مالا تتجاوز مساحته سنتيمتراً مربعاً إن لم يكن أقل من ذلك بسبب فقر البلاد فى الأنواع الجيدة من الأخشاب واعتمادها فى مصنوعاتها على الاخشاب القيمة

المستوردة من الخارج، وليس ببعيد أيضاً أن تكون قلة الأخشاب المستوردة وإرتفاع ثمنها بسبب الحروب الصليبية منذ أواخر العصر الفاطمى، قد حمل النجار على التدقيق فى استعماله وعدم التفريط فى أى قطعة منه مهما صغر حجمها، ويضيف المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق إلى ذلك، ازدياد عدد سكان البلاد والحاجة الماسة إلى التحف المصنوعة من الخشب لم يترك وقتاً طويلاً لتجفيف الاخشاب المحلية وجعلها صالحة للنجارة كما كان الحال من قبل، الأمر الذى أوحى إلى النجار بفكرة الحشوات والتجميع تفادياً من تأثير جو البلاد من حرارة فى الصيف، وبرودة فى الشتاء على الأخشاب التى لم تجف تماماً، ذلك لأنه يستطيع بواسطة استعمال الحشوات المعشقة أن يحسب حساب التمدد والتقلص فى الخشب.

وخير ما يمثل أخشاب هذه المرحلة باب مسجد السيدة نفيسة الذى ينسبه المرحوم فريد شافعى إلى الربع الثانى من القرن السادس الهجرى/ الثانى الميلادى، وهو يتألف من مصراعين تحتوى حشواتها على كثير من مميزات أخشاب المرحلة الثانية، ومع ذلك فيلاحظ أن المناطق التى تتوسط الحشوات تتألف أساساً من ورقتين فى وضع متدابر، ويتوسطها كلمة "بركة" بالخط الكوفى، نقش كل منهما بزخارف نباتية دقيقة تعد من مميزات زخارف الاخشاب فى المرحلة الثالثة كما هو الحال بالنسبة لباقى التحف الخشبية المنسوبة إلى المرحلة الثالثة كمحراب السيدة رقية ومنبر الجامع العمرى بقوص.

وينسب إلى هذه الفترة أيضاً محراب عثر عليه فى الجامع الأزهر يتألف من حنية مجوفة يكتنفها عمودان ينتهى كل منهما بتاج رمانى الشكل ويرتكز عليهما عقد فارسى يشبه عقود الجامع الأزهر ويحيط بالحنية من الخارج شريط عريض به زخارف نباتية متموجة يليه على الجانبين الأيمن والأيسر أربع حشوات بها زخارف نباتية تضم أوراقاً ثلاثية وخماسية الشحمات، تذكرنا بدورها بأسلوب المرحلة

الثانية، إلا أنه يعلو هذا المحراب لوح من الخشب به خمسة أسطر من الكتابات الكوفية المورقة تتضمن اسم الخليفة الآمر بأحكام الله وتاريخ سنة ٥١٩هـ/ ١١٢٥م.

ووصلنا من هذه الفترة محراب من مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة يؤرخ فيما بين عامى ٥٣٢، ٥٤١هـ/ ١١٣٧، ١١٤٧م، وهو محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ويتألف من حشوات مجمعة فى توزيع هندسى زاد تعقيداً وتنوعياً. حيث إتخذت الحشوات أشكالاً هندسية منتظمة فى مجموعات متجاورة وزعت فيها توزيعاً اشعاعياً حول نجمة سداسية الأطراف، ثم جمعت تلك الحشوات على اختلاف أشكالها بالسدايب المعشقة مع بعضها ومع الاطارات الرئيسية التى تضمها جميعاً وهى بدورها مزينة بنقوش نباتية تتألف من فروع ووريقات دقيقة نجد بينها أوراق العنب وعناقيده محفورة بأسلوب قريب من الطبيعة كما نقش تجويف المحراب برسوم نباتية متشابكة تضم بدورها فروع نباتية وأوراق عنب وعناقيده. وللمحراب إطار به شريط من الكتابات الكوفية، كما يجرى حول الحنية شريط آخر (اللوحة رقم ٤١).

ولدينا من هذه الفترة تابوت السيدة رقية من سنة ٥٣٣هـ/ ١١٣٨م، وحشوات باب جامع الأفخر من سنة ٥٤٣هـ/ ١١٤٨م، وحشوة خشبية محفوظة فى متحف برلين يزينها رسوم نباتية تتألف من فروع وعروق مزدوجة وكيزان صنوبر، وأوراق ثلاثية وخماسية الشحمات يتوسطها ثقوب تضم بداخلها براعم تشبه الصنوبر، بالاضافة إلى ورقتين جناحيتين نصليتين تتخذان شكلاً هندسياً، والجميع يعلوه زخارف نباتية دقيقة، تذكرنا بدورها بحشوات زخارف منبر الجامع العمرى بقوص، ومن ثم يمكن نسبتها إلى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

ويعد المحـراب الذى عثر عليـه فى مشهـد السيـدة رقية بالقـاهرة من أجمل التحف الخـشبية التى تـنسب إلى هذه المرحلة، فهو آية فى دقـة الصنعة ولايزال فى حالة جيدة جداً ومعروض حالـياً فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، وهو مصنوع من خشب قرو تركى وحشواته من ساج هندى وخـشب زيتون، تتألف واجهته من حشوات مـجمعة تمثل تكراراً لوحدة زخـرفية فى وسطها نجمة سـداسية الأطراف، حولها ست حشوات لكل منها شكل سداسى منتظم تماماً، وهذه الوحدات موزعة بحيث تقع مراكز النجوم فى قمم مثلثات وهمـية متساوية الأضلاع. أما المساحات المحـصورة بـين هذه الوحدات فـقـد ملئت بحـشـوات أخرى بعـضـها خـمـاسى الاضلاع، وبعـضها نجمى ممدود، لذا لا يمكن اعـتبارها أطبـاقاً نجمية تامة، بل هى على حد تعبير المرحوم "فـريد شافعى" مرحلة من مراحل التنويع الهندسى الذى لم يصل بعد إلى المرحلة الـتى تظهر فيهـا أطباق نجمـية حقيـقية. ومع ذلك فـقد نجح الفنان فى جمع الوحـدات الزخرفيـة الهندسية بحيـث استغنى عن ملء المسـافات بينها بحـشوات أخرى من أى شكل آخر. فـأينما نظرنا نجد نجـمة حولها حـشوات منتظمة مـتماثلة حول مـحور يشع من مركـز النجمة. ولو احتـوت تلك الوحدات على اللوزات لاصبحت أطبـاقاً نجمـيـة كـاملة. وهذه الحشـوات مزينة بزخـارف محـفورة تـتألف من سيقـان نباتيـة دقيـقة تشـتمل على أوراق ثلاثـية وخـماسـية الشحـمات. ويحـيط بحنية المحراب شـريط من الكتابات الكوفـية تـتضمن بعض الآيات القرآنية. كما يزين واجهة المحراب شريط آخر من نفس النوع يتضمن كتابة تاريخية يـستشف منها أن التى أمـرت بعمل هذا المحراب هى زوجة الخليـفة الآمر فى عـــهــد الخليــفــة الفــائـز ووزيره الصـــالـح طلائع فــيـــمـــا بين سـنتى ٥٤٩،٥٥٥هـ/ ١١٥٤،١١٦٠م.

ويزين ظهر المحراب وجوانبه مجموعة من الحشوات المجمـعة نجد من بينها واحـدة كبـيرة فى ظـهره يعلوها زخـارف هندسـية تبـدو للوهلة الأولى أنهـا طبق

نجمى، إذ تتوسطها نجمة ذات إثنى عشر طرفاً تحتوى على وحدة زخرفية من نجمة سداسية حولها حشوات مسدسة، وحول النجمة المركزية عدد مساو من اللوزات يحيط بها حشوات وأجزاء من حشوات أبعد ما تكون عن الكندات كما يشتمل الظهر وجوانب المحراب على أنواع أخرى من الزخارف الهندسية بعضها أساسه نفس الوحدة التى تشاهد فى وجه المحراب والبعض الآخر به نفس الوحدة مع تعديل فى شكل المسدسات التى استطال فى كل منها ضلعان متقابلان فجعلا لها هيئة ممدودة. وجميع الحشوات على ظهر المحراب وجوانبه يعلوها زخارف نباتية تتألف من فروع وأوراق محفورة إما حفراً عميقاً أو حفر أقل عمقاً نجد بينها أوراقاً ثلاثية وخماسية الشحمات وعناقيد العنب وقرون الرخاء، وإناءان تخرج منهما فروع نباتية دقيقة.

وهناك تحف خشبية أخرى تنسب إلى نهاية العصر الفاطمى أى المرحلة الثالثة من بينها منبر الجامع العمرى فى قوص الذى يحمل تاريخ سنة ٥٥٠هـ/ ١١٥٥ ـ ١١٥٦م، يتألف زخارف من حشوات هندسية تشمل بدورها على الوحدة ذات النجمة التى يحيط بها مسدسات ممدودة، أما بقية المساحات فقد ملئت بأشكال أخرى مختلفة يعلوها زخارف نباتيةج دقيقة محفورة حفراً قليل العمق (اللوحة رقم ٤٢).

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة باب ذو مصراعين جاء من جامع الصالح طلائع الذى شيد خارج السور الجنوبى للقاهرة فى سنة ٥٥٥هـ/ ١١٦٠م، يشتمل كل مصراع على مجموعة من الحشوات المستطيلة الشكل يزينها زخارف نباتية تتألف من فروع وسيقان وأوراق محفورة حفراً عميقاً داخل مثمنات ونجوم سداسية الاطراف أو ذات اثنى عشر طرفاً.

كذلك يحتفظ متحف الفن الاسلامى بواجهة خزانة جاءت من نفس الجامع

تتـألف من أربع مناطق، الأولى تشتـمل على أربع كـوات أو خورنقـات يعلو كل منها عقد مفصص به زخارف نباتية، والثانية بها حشوات مستطيلة أو مربعة الشكل يعلوها زخارف نبـاتية أو عبارات دعـائية بالخطين الكوفى أو النسخ نصهـا "البركة الكاملة"، أو "الجـد الصاعـد"، أو "البـقاء لصـاحبـه"، وتضم المنطقـة الثالثـة ثلاث كوات، الوسطى منها يعلوها عقد مفصص. أمـا المنطقة الرابعة والأخيرة فهي تشبه المنطقة الثـانية وتشتمل على حـشوات مستطيلة أو مـربعة يزينها زخارف نـباتية أو عبارات دعائية بالخطين الكوفى أو النسخ نصها "العز الدائم" أو "العمر الطويل" أو "البركة الكاملة" أو "الملك لله وحده".

وإشـتهـر العصـر الفاطمى أيضـاً بالخـشب المدهون فقـد أشار المقـريزى فى معرض حديـثة عن المنظرة التى أنشأها الخليفة الآمـر بأحكام الله على بركة الحبش أنها كـانت "من خشب مـدهون فيهـا طاقات تشرف علـى خضرة وبركـة الحبش، وصور فـيهـا الشعـراء كل شاعـر وبلده، واستـدعى من كل واحد منهم قطـعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاه".

وقـد وصلتنا قطعـة صـغيرة من الخـشب المدهون مـحـفـوظة فى دار الاثار الاسلامـية بمتحف الكـويت الوطنى يزينها بقايا شـكل سيدة فى وضـعة مواجـهه، يغطى رأسها عمـامة كبيرة متعـددة الطيات، ويتدلى من أذنيها قرط مـستدير، تقوم فوق أرضـية مـزينة برسـوم نباتيـة نقشت باللون الأسـود شأن الرسم الآدمـى فوق أرضية عسلية اللون، يحيط بها شريط من حبات الؤلؤ البيضاء على أرضية سوداء. وهذا الشكل يذكـرنا فى الواقع بمنظر لشـاب فى مجلس شـراب مرسـوم بأسلوب الفـريسك عـثـر عليـه فى الحمـام الفـاطمى فى منطقـة أبى السـعـود بالقـرب من الفسطاط، وينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وعرف الفـاطميون أيـضاً تطعيم الاخـشاب بالعاج إذ يحـتفظ مـتحف الفن

الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من الحشوات الخشبية مطعمة بحشوات عاجية من بينها واحدة مستطيلة الشكل يزين إطار الحشوة الخشبية الخارجية كتابات وهمية حزت بالخط الكوفى، على حين يشغل الحشوة العاجية الداخلية نقش لأرنب وسط أرضية من الزخارف النباتية تذكرنا بأسلوب الحفر على عدة مستويات على أخشاب المرحلة الثانية التى تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وعرف العصر الفاطمى أيضاً أسلوب ترصيع الاخشاب بالعاج عن طريق لصق الزخارف على سطح الخشب مباشرة ثم تملأ الفراغات بين الزخارف بمعجون ملون يزيد فى إبراز العناصر والمصنوعات الزخرفية، وهو أسلوب يشبه الزخرفة بالفسيفساء سبق أن عرفته مصر فى زخرفة أخشاب الطراز الأموى كما نوهنا من قبل ويبدو أنه استمر حتى العصر الفاطمى بدليل تلك اللوحات التى وصلتنا منه وتنسب إلى القرنين الخامس والسادس للهجرة/ الحادى عشر والثانى عشر للميلاد، لعلها كانت جزءاً من قطع أثاث أو جوانب من صناديق من بينها واحدة محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخرفتها نسر ينقض على أرنب، يزين كل منهما زخارف هندسية أشبه بالمعينات تزدحم بنقط منتظمة فوق أرضية من أوراق نباتية محورة ذات نهايات مدببة. والنقش محصور داخل جامة دائرية الشكل يحيط بها إطار عريض يشغله أفرع نباتية متموجة تحصر بداخلها أوراقاً محورة، كما يزين إطار اللوحة الأيمن بقايا كتابات كوفية غير مقروءة (اللوحة رقم ٤٣).

ولم يقتصر استخدام العاج فى هذا العصر على التطعيم والترصيع فقط بل وصلنا من هذه الفترة تحف كاملة من العاج تشهد زخارفها بأنها صنعت تحت حكم الفاطميين من ذلك علبة اسطوانية محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، تخلو من آية عناصر زخرفية باستثناء ثلاث دوائر متداخلة حزت أعلى الغطاء، كما يزين قاعها من الداخل زخارف بسيطة تتألف من رسوم نباتية ومناظر انقضاض تمثل طائرين ينقض أحدهما على الآخر (اللوحة رقم ٤٤).

كما يحتفظ أيضاً بمجموعة من الحشوات التى عثر عليها فى أطلال مدينة الفسطاط من بينها حشوة مستطيلة يزينها نقش لغزال فى الوسط يعلوه طائر باسطاً جناحيه، ويوجد أسفله رسم لبطة سابحة فى الهواء. والزخارف منفذه فوق أرضية نباتية ومحفورة على مستويين وتنسب بدورها إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٤٥).

وينسب إلى نفس الفترة أيضاً حشوة أخرى يزينها بقايا صائد بالبارز على ظهر جواد، ومحارب أو صياد فى يده رمح وفى أسفلها نقش لسيدة داخل هودج فوق سطح جمل. والرسوم منقوشة أيضاً فوق أرضية من الزخارف النباتية على مستويين. وهناك كذلك حشوة سداسية الاضلاع بنفس المتحف يزينها نقش لحيوان خرافى فوق أرضية نباتية.

ولدينا كذلك حشوة أخرى سداسية الاضلاع محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن قوام زخرفتها أرنبان متدابران يعلوهما طائر باسطاً جناحيه، نقشوا فوق أرضية نباتية على مستويين وهى تنسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٤٦).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بحشوة مستطيلة تنسب إلى نفس الفترة تمثل جزءاً من صندوق مستطيل الشكل تضم زخارفها ثلاثة موضوعات: العلوى يمثل باز أو نسر ناشراً جناحيه ينقض على غزال التفت برأسه إلى الخلف، والأوسط يمثل سيدة تعزف على آلة وترية تشبه العود، والثالث يمثل أسد يفترس غزالاً،

والزخارف منقوشة بالحفر البارز فوق أرضية من فروع العنب وأوراقه وثماره على مستويين، وتجمع بين التأثيرات الساسانية والتأثيرات البيزنطية (اللوحة رقم ٤٧).

على أن أبدع التحف العاجية التى تنسب إلى الطراز الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، إطار شبه مربع يتألف من أربع حشوات محفوظ فى متحف برلين يزدحم بنقوش آدمية وحيوانية وطيور تمثل موضوعات صيد وقنص وشراب وطرب نفذت بالحفر البارز فوق أرضية من الزخارف النباتية التى تضم أغصان العنب وأوراقه وعناقيده، والرسوم مفعمة بالدقة والحيوية والعناية بالتفاصيل، وتشبه إلى حد كبير اللوحات الخشبية التى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون، وذلك من حيث الموضوعات الزخرفية والحفر على عدة مستويات وإن تميزت النقوش العاجية بصفة عامة بالعناية بإظهار التفاصيل الدقيقة كالعناية بملامح الوجه وزخارف الثياب والتعريقات النباتية الأمر الذى نعدمه تماماً بالنسبة لزخارف الاخشاب (اللوحة رقم ٤٨).

ووصلنا من العصر الفاطمى أيضاً مجموعة من أبواق الصيد تزينها زخارف محفورة غاية فى الاتقان لحيوانات الصيد وطيوره فى أوضاع مختلفة داخل دوائر موزعة فقى أشرطة تبدو عليها مسحة اسلامية قوية، اختلف علماء الآثار والفنون الاسلامية فى تحديد المكان الذى صنعت فيه، إذ ينسبها البعض إلى صقلية، على حين يعتقد البعض الآخر أنها من صناعة جنوب إيطاليا، ويزعم فريق ثالث أنها من صناعة مصر أو العراق أو الاندلس، ومع ذلك فإن المرحوم "زكى حسن" يؤكد أن زخارف هذه الابواق تمت بصلة كبيرة إلى الزخارف الفاطمية على الخشب والعاج، ويعتقد أيضاً أنها ربما تكون قد صنعت فى صقلية على يد فنانين مسلمين فى القرنين الخامس والسادس للهجرة/ الحادى عشر والثانى عشر للميلاد، كما يرجح كذلك أن تكون قد قلدت على أيدى بعض صناع الجمهوريات التجارية

الايطالية الذين قاموا بتقليد العديد من المنتجات الاسلامية ابان هذه الفترة (اللوحة رقم ٤٩).

وأمدتنا حـفائر الفسطـاط كذلك بمجمـوعة كبـيرة من أشكال دمى صغـيرة، يرجح أنها كانت بمثـابة لعب للأطفال صنعت من العاج أو العظم، يوجد باكتـافها عادة ثقوب ربما كان الغرض منهـا تثبيتها بخيوط تحركـها، ولعلها كانت تحشى من ظاهرها بالثيـاب، لأن بعضـهـا ظاهره مجـوف ترك دون نحت أو تهـذيب، وهى تنسب بدورها إلى العـصر الفـاطمى فى القـرن الخامس الهـجرى/ الحـادى عشـر الميلادى (اللوحة رقم ٥٠).



الفصل الرابع

المعادن

عرفت شعوب ما قبل الاسلام الصناعات المعدنية واتخذت أدوات عديدة تمثلت فى الاسلحة والأوانى والقدور والعملات والحلى وأدوات الزينة وغير ذلك من أشياء نافعة، وتعد إيران من أكثر الشعوب التى نالت شهرة واسعة فى صناعة التحف المعدنية قبل الاسلام خاصة فى العصر الساسانى، لوفرة مناجم الفضة والنحاس والقصدير فيها، يشهد بذلك ما كتبه ابن الفقيه عنها فى مطلع القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، إذ يقول: "ولفارس فضل فى إتخاذ الآلات الظريفة المحكمة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقفت على أشياء ظريفة عند بعض الملوك من آلات فارس: لقد ألان الله عز وجل لهؤلاء القوم الحديد وسخره لهم حتى عملوا منه ما أرادوا، فهم أحذق الأمة بالأغلال والأثقال والمرايا وتطبيع السيوف والدروع والجواشن".

وحسبنا دليلاً على ذلك أيضاً ما عثر عليه من تحف معدنية صنعت فى العصر الساسانى كالصوانى والصحون الفضية والمطلية بالذهب، المزينة بنقوش بارزة، التى وجدت فى جنوب الروسيا وفى شمالى إيران، ويحتفظ متحف الارميتاج فى لينينجراد بمجموعة كبيرة منها، بالاضافة إلى مجموعة أخرى من التحف الساسانية المعدنية كالاباريق وبعض تماثيل الطيور والحيوانات البرونزية التى تعد فى الواقع حلقة اتصال بين الطراز الساسانى والطراز الاسلامى لأن الاساليب الساسانية فى صناعة المعدن ظلت قائمة على مدى الأربعة قرون الأولى للهجرة، فى كل من إيران والعراق وغيرهما من مناطق العالم الاسلامى لم يطرأ عليها أى تغيير يذكر سواء من حيث الشكل العام للتحف، أو من حيث أساليب الصناعة التى تمثلت فى التسخين أو التخمير كما يطلق عليه حديثاً حتى يسهل تشكيل التحف المعدنية المراد صناعتها بواسطة الطرق الذى يعد بدوره من أهم الطرق الصناعية التى استخدمت فى تشكيل التحف المعدنية قبل الاسلام وبعده

حيث كان يتم وضع الصفائح المعدنية فوق سندال من الحديد الصلب حتى يتحمل الطرق الذى كان يتم بواسطة الدقاق أو الجاكوش، بهدف تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب الشكل المطلوب، ومزيداً من الصلابة. وعرفوا أيضاً استخدام أسلوب الصب فى قوالب معدنية للحصول على بعض الأشكال المعينة عن طريق صب المعدن السائل داخل القالب، فيتخذ المعدن المنصهر بعد التجمد الشكل الداخلى للقالب. واستخدموا كذلك اللحام وغير ذك من الاساليب التى استخدموها جنباً إلى جنب مع الاساليب الأخرى التى اسهموا فيما بعد فى تطويرها وابتداعها. وبعد الانتهاء من تشكيل التحف المعدنية تبدأ عملية تطبيق العناصر الزخرفية وكانت تتم عادة بعدة طرق وأساليب مختلفة أهمها الضغط الذى كان يستخدم فى زخرفة المعادن اللينة مثل الذهب والفضة والنحاس، أما المعادن الصلبة كالبرونز وغيره فكانت تحتاج إلى ضغط شديد أو طرق قوى وكان يفضل فى هذه الحالة تنفيذ الزخارف قبل الانتهاء من عملية التشكيل حيث كانت الصفائح المعدنية توضع على ألواح خشبية ذات زخارف بارزة ثم يضغط عليها ضغطاً هيناً أو طرقاً شديداً حتى تكتسب شكل الزخارف المطلوبة التى تبدو بارزة فوق التحف المصنعة.

وعرفوا طريقة أخرى للحصول على زخارف بارزة تمثل فى أسلوب الكشط حول العناصر الزخرفية حتى تبدو بارزة ناتئة. وأجاد صناع التحف المعدنية أيضاً تطبيق الزخارف بواسطة الحز أو الحفر حيث كان يتم إجراء حزوز خفيفة فى بدن التحفة وفقاً للرسم المطلوب بواسطة آلة مدببة. أما الحفر فكان أكثر غوراً وعمقاً على التحف المعدنية. وعرفوا أيضاً زخرفة التحف المعدنية باستخدام أسلوب التفريغ أو التخريم بواسطة آلة حادة، أو التنزيل بالميناء أو النيلو أو التكفيت.

أولاً: الطراز الأموى:

تعد التحف التى وصلتنا من فجر الاسلام والعصر الأموى قليلة للغاية إذ ما قورنت بالتـحف المعدنيـة التى وصلتنا من العصـور التاليـة وأغلبها بطبيعـة الحال جـاءت من إيران أوالعراق، من بينـها مـجمـوعة من الـصوانى، نجـد واحدة منهـا مصنوعة مـن البرونز محفوظة فـى متحف برلين لاتزال تحتـفظ بالتقاليد السـاسانية المعروفـة فى زخرفة التحف المعـدنية لذا تنسب إلى القرن الأول الهجـرى/ السابع الميلادى، قوام زخرفتها رسوم هندسـية ونباتية تتألف من شريط عريض يضم بائكة تتألف من مـجموعة من العقـود على شكل حدوة الفرس، تزدحم بزخـارف نباتية مورقة تتألف مـن فروع متموجة متـشابكة ينبثق منها أوراق عنب ثلاثية وخـماسية الشحـمات، وأوراق نخيـلية وأوراق مجنحـة رسمت بالاسلوب السـاسانى، على حين يشغل مركز الصينيـة جامة مستديرة بها بناء معـمارى لعله يمثل عرش كسرى المعروف "بتخت تقديس" بـه قباب وعقود وشرافات نقش أسـفله زخارف مجنحة تذكرنا بالعناصر الساسانية فى تيجان أكاسرة الفرس (اللوحة رقم ٥١).

ولدينا أيضاً بعض الصحون الفضـية التى تنسب إلى أوائل العصر الاسلامى يزينها مناظر صيد ورسوم من النوع المألوف فى العصر الساسانى نقش على بعضها أسماء أصحابهـا بالحروف البهلوية، من بينها صحن مشهور فى مـتحف الارميتاج عليه رسم للآلهة أناهيت، آلهة النور جالسة فوق ظهر عقاب على مقربة من مجرى ماء، تعـزف على مزمـار ويحيط بالنقش الذى نفـذ بأسلوب الحز البـسيط، إطار به زخارف على هيئة قلب، كما يزين الصحن كتابة بهلوية يفهم منها أن هذا الصحن كان خاصـاً بأحد أمراء طبرسـتان باقليم مازندران فـيما بين سنتى ١١٠، ١٢٠هـ/ ٧٢٨، ٧٣٨م.

وعـثر كـذلك على بعض الصـحـون الفـضيـة المطيـة بالذهب يزينهـا بعض

الموضوعات الزخرفية المألوفة فى الطراز الساسانى من ذلك صحن محفوظ فى نفس المتحف عليه نقش بالحفر الغائر يمثل رسماً لكسرى الفرس بهرام جور وخلفه حبيبته أزده أو فتنة وهو يصطاد حمار الوحشى، يغلب على رسومه البعد عن الطبيعة، ينسب بدوره إلى أوائل العصر الاسلامى.

ولدينا صحن آخر محفوظ فى متحف برلين نقشت فوقه زخارف بارزة تعكس بدورها التقاليد الساسانية تمثل بهرام جور يصطاد السباع، يعلوه رسم لشخص مجنح (اللوحة رقم ٥٢).

وتمثل التحف البرونزية التى صنعت على هيئة تماثيل لطيور أو حيوانات، لتستخدم كمباخر أو أنية لحمل المياه، نوعاً آخر من التحف المعدنية المبكرة التى يغلب عليها الروح الساسانية من بينها تمثال لبطة أو أوزة من البرونز ينسب إلى العراق أو إيران فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد، يزين ظهرها وموضع الجناحين زخارف من الخطوط والثنايا والالتواءات بالاضافة إلى العديد من العناصر البارزة والذيل الذى يغلب عليه الطابع الزخرفى مما أبعده عن الطبيعة والواقع.

ووصلنا كذلك مجموعة من الأباريق البرونزية ذات أشكال مختلفة، لها فى أكثر الاحيان مقبض طويل وصنبور على هيئة طائر أو حيوان، وبدن كروى أو كمثرى الشكل قد يزينه رسوم حيوانية أو أدمية تنقش داخل مناطق محددة يغلب عليها البساطة وان ظلا تعكس لنا الروح الساسانية، أو يترك البدن غفلاً من الزخرفة، من أهم أمثلتها مجموعة موزعة على متحف المتروبوليتان فى نيويورك، ومتحف الارميتاج بلينجراد، ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد. من أهمها جميعاً إبريق فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ينسب دون دليل قوى إلى آخر خلفاء بنى أمية

مروان بن محمد على أساس أنه عثر عيه فى مدفن ينسب إلى هذا الخليفة فى ابى صير الملق باقليم الفيوم، وهو يتألف من بدن كروى الشكل، يعلوه رقبة اسطوانية جزؤها العلوى به زخارف مفرغة وزخارف محفورة قوامها دوائر ووريدات صغيرة صغيرة متماسة يفصل بينها شريط به زخارف بارزة، له مقبض يخرج من منتصف البدن ويرتفع إلى أعلى موازياً للرقبة ثم ينثنى فى أعلاه ويتوج بحلية من رسوم ورق الاكانتس أو شوكة اليهود تنضم أطرافها كأنها أصابع اليد، وله صنبور ينبثق من بدن الابريق على هيئة قناة تنتهى بتمثال ديك كبير، مبسوط الجناحين ومشدود الجسم استعداداً للصياح. أما البدن فيزينه زخارف محزوزة تتألف من ستة عقود متصلة تحت كل منها عمودان وفوقه ما يشبه الهلال به دوائر صغيرة أشبه بحبات اللؤلؤ. ويزين داخل العقود وريدات زخرفية تعلو رسوم لأشجار وطيور وحيوانات متقابلة أو متدابرة يفصل بينها رسوم نباتية محورة تذكرنا برسوم شجرة الحياة عند الساسانيين، وله قاعدة مستديرة، منخفضة دقيقة الشكل (اللوحة رقم ٥٣).

والواقع أن القيمة الجمالية التى يتمتع بها هذا الابريق والابداع الفنى الذى يمتاز به يجعلنا نخرجه عن مصاف مجموعة الاباريق المناظرة له التى صنعت فى أوائل العصر الاسلامى فى كل من إيران والعراق، ونؤكد فى شئ من اليقين أنه صنع فى العصر الساسانى فى القرن الخامس أو السادس الميلادى، حيث بلغت صناعة المشغولات المعدنية أوج عظمتها فى الدولة الساسانية ابان هذه الفترة. ولعله كان من بين التحف والذخائر التى غنمها العرب بعد قضائهم على الدولة الساسانية، وآل بطريق أو آخر إلى حوزة الخليفة الأموى مروان بن محمد فى حالة صحة نسبة المقبرة التى عثر عليها فى أبى صير الملق بالفيوم إليه كما زعم المستشرق الالمانى زره ومن سار على دربه من علماء الفنون الاسلامية الذين حاولوا نسبة هذا

الابريق إلى العصر الاسلامى استناداً إلى صنبوره الذى شكل عى هيئة ديك يستعد للصياح وربطوا بينه وبين آذان الفجر حيث يسمع صياح الديكة، ونسوا أو تناسوا أن رسم الطيور الناشرة أجنحتها أمر مألوف فى الديانة الزرادشتية التى تؤمن بان النور إله الخير، والظلمة إله الشر، وأن هذا الديك يؤذن بإنبلاج الضوء وطلوع الشمس، بدليل أننا نصادفه بكثرة على آثارهم المعمارية والفنية مما يجعل من هذا الابريق تحفة ساسانية، هذا فضلاً عن أننا لم نعثر أو نسمع بأن المسلمين قد اتخذوا من الطيور أو غيرها رمزاً أو كناية عن الآذان أو غيره من شعائر الدين الاسلامى، خاصة فى فجر الاسلام كما تذكر المرحومة سعاد ماهر. ويكفى للتدليل على ذلك أيضاً أن نعقد مقارنة بينه وبين ابريق مماثل محفوظ فى متحف المتروبوليتان ينسب إلى العصر الأموى (اللوحة رقم ٥٤) ويشبه ابريق المتحف الاسلامى ابريق آخر من البرونز من صناعة العراق فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع و الثامن للميلاد محفوظ فى متحف الارميتاج من حيث البدن الكروى والمقبض والرقبة المرتفعة والقاعدة المستديرة المنخفضة مع بعض الاختلافات الثانوية التى تتمثل فى البدن الكروى الذى يزينه زخارف بارزة مضلعة أشبه بعقود مقلوبة غفل من النقوش، والمقبض الذى اختفت من أعلاه ورقة الاكانتس أو شوكة اليهود وحل محلها نقش لحيوان التفت برأسه إلى الداخل، كما حل محل ديك الصنوبر، طائر بسيط غير مبسوط الاجنحة له ذيل طويل، يغلب عليه الجمود وعدم الحيوية (اللوحة رقم ٥٥).

ويوجد فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى إبريقان من البرونز من صناعة ايران فى نفس الفترة أى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد الأول له بدن كروى مضلع يخلو تماماً من الزخارف ويرتكز على قاعدة مستديرة منخفضة ويعلوه رقبة عريضة تنتهى بفتحة تتخذ هيئة الورقة النباتية

ثلاثية الشـحمات، ينبثق منها مقـبض مستـدير يمتد إلى أن يتصـل بأعلى البدن فى نهاية أشبه بورقة ثلاثية الشحمات أيضاً ويعلوه تمثال لحيوان يغب عليه الجمود لعله أسد رابض (اللوحة رقم ٥٦).

أما الأبريق الآخر فـهو مشكل بالصب له شكل غير مـألوف بالنسبة لأباريق أوائل العصر الاسلامى فهو يتميـز ببدنه الكمثرى المسحوب إلى أعلى فى استطالة واضـحة، يزينـه أخاديد طويلـة محـزوزة حلت هنا مـحل الزخـارف المحفـورة أو البارزة، يعلوه رقـبة مضلعة تنتـهى بفتحة متـسعة منبسطة شكلت عى هـيئة نصف مروحة نخيلية أو على هيئة طائرين محورين، يتصل بها مقبض الابريق الذى يزين منتصفه نتؤات بارزة وبعض الحزوز البسيطة ويعلوه ما يشبه الزهرية أو ثمرة الرمان (اللوحة رقم ٥٧).

وعـرفت مصـر أيضـاً صناعـة المشـغولات المعـدنيـة رغم قلة مـا وصلنا من منتجـات القرنين الأول والثـانى للهجرة/ السـابع والثامن للمـيلاد، وحسـبنا دليلاً على ذلك مجمـوعة من المباخر البرونزية إتخذت أشكالاً مـتنوعة وزخرفت بطرق شتى كالنقش والحـفر والتفريغ وغيـر ذلك واستخدم فى تجمـيلها أنواع عديدة من الزخـارف كالطيـور والحـيوانات والرسـوم النبـاتية والهندسـيـة، من بينها واحـدة محـفوظة فى الفرير جـاليرى فى نيـويورك تتألف من شكل مربـع يتألف من ثلاث وحدات تعلو الواحـدة الأخرى، يزين اثنتين منهـا زخارف هندسـية اشبـه بمعينات مفـرغة ذات إطارات محـزوزة، وتضم الوحدة العليـا قبة مـركزية يحـيط بها أربع قبات صغيرة ركنية، يعلو كل منها تمثال لطائر مـصمت لعله نسر فقد بعضـها، كما يزين كل قبـة زخارف نباتية مفـرغة تضم أفرع متـموجة وأوراق ثلاثية الشـحمات وبراعم ووريدات، يحيط بها شريط به مجـموعة من الشرافات المسننة، تتكرر على قاعدة المبخرة التى يخرج منها مقبض مسـتطيل مفرغ بأشكال هندسية ينتهى بتمثال

مصمت لوعل أو غزال فقدت قدميه الأماميتين، يتسم بالجمود وعدم الحيوية، وللمبخرة أيضاً أربعة أرجل شكلت فى أعلاها على هيئة رؤوس حيوانات وتنتهى فى اسفلها بمخالب سباع، ويعكس لنا شكل المبخرة وزخارفها العديد من التأثيرات البيزنطية والساسانية فى آن واحد، وكلاهما يعد من خصائص الطراز الأموى، هذا فضلاً عن أن شكل المبخرة يعد مألوفاً للمباخر التى وصلتنا من العصر البيزنطى ومن العصر المسيحى المصرى أى القبطى إذ يحتفظ المتحف القبطى بمصر القديمة بمجموعة من المباخر التى تشبه من حيث الشكل والزخارف هذه المبخرة (اللوحة رقم ٥٨).

والحديث عن التحف المعدنية فى الطراز الأموى يحتم علينا أيضاً الاشارة إلى بعض الزخارف المعدنية التى عثر عليها فى داخل قبة الصخرة ببيت المقدس، فقد وجدت بعض الألواح والصفائح البرونزية تغطى أعلى معابر المداخل الأربعة للقبة والاربطة الخشبية للمثمن الأوسط يزينها زخارف بارزة مذهبة فوق مهاد طليت من الداخل باللون الأسود، ومن الخارج باللون الأخضر قوامها فروع نباتية متموجة ينبثق منها أوراق عنب خماسية وثلاثية الشحمات، وعناقيد عنب بالاضافة إلى أنصاف المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر وغيرها مما نجده فى زخارف فسيفساء القبة وزخارف قصر المشتى والمسجد الأموى بدمشق.

ثانياً: الطراز العباسى :

تعد صناعة التحف المعدنية فى الطراز العباسى استمراراً للتقاليد الصناعية فى فجر الاسلام والعصر الأموى سواء من حيث الاساليب الصناعية حيث استخدم الصناع طريقة الصب فى القالب والتشكيل بطرق الصفائح أو بالطرق الحرارى واللحام والتجميع وغير ذلك من الأساليب الشائعة والمعروفة، كما استخدموا فى تطبيق العناصر الزخرفية نفس الاساليب المألوفة كالكبس بالآلة

وطرق الزخارف إما على ظاهر التحفة أو علـى باطنها بالاضافة إلى أسلوب الحفر والحز والتفريغ. هذا فضلاً عن صناعة نفس الاشكال التى شاعت فى فجر الاسلام والعصر الامـوى كما يشهـد بذلك ما وصل إلينا من الصحون والابـاريق والمباخر الفـضيـة والبرونزية التـى وصلتنا من كل من إيران والعـراق ومصـر يزينها رسـوم وطيور وحيوانات طبيعية وخرافية بالاضافة إلى الرسوم النباتية والاشكال الهندسية من ذلك صحن أو صينـية من الفضة مثـمنة الاضلاع، محفوظة فـى متحف برلين، تنسب إلى العـراق أو غـرب ايران فى القرن الثـالث الهـجـرى/ التاسع الميـلادى، يزينها جـامة مركزية يشـغلها حيـوان خرافى مجنح لعله السنمـور الذى يجمع بين شكل الطائر والأسد والكلب، ينبثق منها ثمان جامات صغيرة تلتف حولها، يزينها على التوالى طيور غريبـة الشكل أو زخارف نباتية تتألف من ورقة كـأسية بداخلها برعم يشبـه الصنوبر وبأسفلهـا ساق ينتـهى على الجانبين بنصفى مـروحة نخـيلية. ويزين أضلاع المثـمن شريط ضيق بـه رسوم حيوانـية مجنحـة تعدو خلف بعضـها البعض. والزخارف هنا تذكرنا بزخارف خزف البريق المعدنى العراقى الذى ينسب إلى نفس الفترة.

ووصلنا أيضاً من هذه الفترة مجموعة من الاباريق الفضية والبرونزية بعضها يعد استمراراً للأباريق التى شاعت فى الطرازين الساسانى والأموى، من ذلك على سـبيل المثـال ابريقـان من البـرونز من صناعـة ايران أو العـراق فى القـرن الثـالث الهجرى/ التـاسع الميلادى محفوظاً بدار الآثار الاسلامـية بمتحف الكويت الوطنى الأول مازال يجمع بين التأثيرات الهلينستيـة والساسانية فهو يتألف من بدن كروى وقاعـدة مرتفعة قليـلاً ورقبة اسطوانية ضـيقة من أسـفل ومتسعـة قليلاً من أعلى، ومقبض يمتـد من أعلى البدن موازياً للرقبـة يعلوه ثمرة رمان، يزينه زخـارف نباتية متـداخلة نفذت بأسلوب الحز، تتألـف من فروع وأغصان يخـرج منها أوراق عنب

ثلاثية الشحمات، وعناقيد كثيرة، ومراوح نخيلية وأنصاف مراوح وأوراق جناحية كبيرة، تكسوا الابريق من أسفله إلى أعلاه فى انسجام يشهد بالدقة والاتقان (اللوحة رقم ٥٩).

والابريق الثانى يشبه الأول مع بعض الاختلافات الثانوية حيث نجد أن الرقبة أسطوانية مضلعة، والمقبض الموازى لها يتصل بفوهة الابريق بواسطة نصفى مروحة نخيلية ومزود فى منتصفه بثلاث براعم مستديرة، واستبدلت ثمرة الرمان فى أعلاه بقرص مستدير، أما القاعدة فقد جاءت على هيئة حلقة مستديرة منخفضة، كما اقتصرت الزخارف عى رقبة الابريق وقاعدته فقط حيث نجد فروع نباتية متموجة تحصر أشكالاً هندسية مستديرة وزعت داخل شريطين على أعلى وأسفل الرقبة، على حين يزين القاعدة رسوماً هندسية بسيطة تتألف من مثلثات ومعينات نفذت بدورها بأسلوب الحز البسيط مما أضفى على الابريق مسحة من الجمال الفنى المتمثل أيضاً فى دقة نسب أجزائه.

وينسب إلى العصر العباسى أيضاً نوع من الاباريق لها بدن كمثرى الشكل زود برقبة قصيرة ضيقة تنتهى بفتحة متسعة شكلت على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الشحمات يمتد منها مقبض رفيع ينثنى عدة مرات حتى يتصل بمنتصف البدن ويعلوه نتؤ بارز لورقة نباتية أو تمثال لحيوان، ومزود بقاعدة قليلة الارتفاع ومنفرجة فى أسفلها، من ذلك ابريق من البرونز محفوظ فى إحدى المجموعات الخاصة فى لندن يزينه زخارف بارزة ومحزوزة تضم جامتين بكل منهما نقش لحيوان السنمور الذى نجده بكثرة على المنسوجات الساسانية، هذا بالاضافة إلى الرسوم النباتية التى نقشت على بدن الابريق خارج الجامات، والمناطق الهندسية البيضاوية والجدائل المحزوزة البارزة التى تزين الرقبة ومقبض هذا الابريق البديع الذى ينسب إلى العراق أو إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٦٠).

وهناك نوع ثالث من الاباريق العباسية التى تنسب بدورها إلى العراق أو إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى من بينها واحد محفوظ فى متحف الارميتاج، مصنوع من الفضة، له بدن كروى وعنق مخروطى الشكل ينتهى بفتحة متسعة وقاعدة مستديرة منخفضة يزينه جامات مستديرة الشكل تضم بداخلها رسم لطاووس يتدلى من منقاره ورقة نباتية، كما يزين البدن شريط من الكتابات الكوفية، منفذة بأسلوب الحز شأن بقية زخارف الابريق التى تعكس لنا العديد من التأثيرات الساسانية التى استمرت على المصنوعات المعدنية فى كل من العراق وإيران ابان هذه الفترة (اللوحة رقم ٦١).

ووصلنا من هذه الفترة بعض المباخر البرونزية التى صنعت فى كل من إيران والعراق ومصر يزينها زخارف نباتية مفرغة مستمدة من الطراز الساسانى من بينها مبخرة من البرونز تنسب إلى إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، محفوظة فى المتحف الاقليمى بالسويد، تتألف من شكل مربع مكون من ثلاث وحدات تعلو بعضها البعض، العليا تضم قبة يزين أعلاها زهرة ذات سبع شحمات تنتهى كل واحدة بكرة صغيرة مستديرة، ويحيط بالقبة شريط من الشرافات المسننة بعضها مفقود. وهى مزودة بمقبض طويل وبأربعة أرجل حيوانية. والمبخرة مزينة بزخارف نباتية مفرغة ومحزوزة، نجد بينها تفريعات متموجة ومراوح نخيلية، وأنصاف مراوح، وأوراق مجنحة، نقشت بالاسلوب الساسانى تشبه زخارف منبر مسجد القيروان (اللوحة رقم ٦٢).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بمثال آخر لمبخرة من البرونز أيضاً لكنها ذات شكل أسطوانى يعلوها غطاء على هيئة قبة، يقف على قمتها نسر ناشراً جناحيه، وهى مزودة بأربعة أرجل حيوانية يعلوها رؤوس طيور ومقبضها مفقود فى الوقت الحالى، هى تنسب إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، يزينها

زخارف نباتية مفرغة تضم العديد من التفاصيل المحزوزة، وتتألف من فروع وأغصان ملتوية ينبثق منها أوراق ثلاثية وخماسية الشحمات وعناقيد عنب ومراوح نخيلية وأنصاف مراوح وأوراق مجنحة (اللوحة رقم ٦٣) تعكس لنا العديد من التأثيرات الهلينستية والساسانية التى شاعت فى الطراز الأموى واستمرت باقية على مشغولات العصر العباسي المعدنية التى من الواضح أنها لم تتأثر بأسلوب سامراء الثالث على الجص شأن بقية المواد والتحف العباسية الأخرى كالأخشاب والأحجار وغيرها.

ثالثاً: *الطراز الفاطمى*:

أشار المؤرخون والرحالة الذين زاروا مصر فى العصر الفاطمى إلى ما كانت تحويه قصور الفاطميين وأسواق القاهرة والفسطاط من تحف ومشغولات معدنية كثيرة، متنوعة الأشكال والأنواع والمواد والاغراض كالأوانى الفضية الثمينة المكفتة بالذهب ذات النقش العجيب والصنعة الدقيقة، والاقداح الذهبية والفضية مختلفة الصناعة والاحجام، والصوانى المحلاة بالذهب والسكاكين المذهبة والمفضضة والاباريق المصنوعة من النحاس الاصفر والأوانى البرونزية، والمرايا المصنوعة من الحديد والمحلاة بالذهب والفضة، وبعضها مكلل بالجواهر النفيسة، وقطع الحلى الذهبية والفضية التى لم يصلنا منها للأسف إلا القليل ربما لما كانت تتعرض له المشغولات المعدنية على مر العصور من إعادة صهر وتشكيل من جديد، أو نتيجة للأزمات الاقتصادية والمجاعات التى منى بها العصر الفاطمى وما ترتب على ذلك من نهب لمحتويات القصور الفاطمية وضياعها.

ومع ذلك فان الحصر الدقيق للتحف المعدنية التى وصلتنا من الطراز الفاطمى تكشف لنا عن وجود مجموعة كبيرة من التماثيل البرونزية الصغيرة شكلت على هيئة طيور أو حيوانات كالأسد الذى كان يعد أحب الحيوانات

وأكثرها ذيوعاً، والكلب والحصان والوعل والايل، والغزال، والأرنب البرى، والطاووس والعقاب والببغاء وغيرها من الحيوانات والطيور التى كانوا يصطادونها أو يستخدمونها فى الصيد كما يرجح المستشرق الفرنسى مارسيه.

وكان جل هذه التماثيل يستخدم كمباخر أو كصنابير لأوانى المياه أو كأجزاء من فوارات، أو أوانى لحمل المياه تذكرنا بما كان معروفاً فى إيران والعراق فى نهاية العصر الساسانى وفجر الاسلام، وما عرف فى الغرب ابان العصور الوسطى باسم الاكوامانيل من اللاتينية ـ Aqua بمعنى ماء، و Manus بمعنى يد، وكان رجال الدين والقسس يستخدمونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده، ولعل بعضها كان بمثابة تماثيل للزينة فقط.

يمثل هذه المجموعة البرونزية من التماثيل الفاطمية أسد جالس محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، يزين رأسه وصدره وبطنه ثقوب، وله ذيل مجدول ينتهى برأس حيوان لعله تنين مفتوح الفم، يرجح أنه كان جزءاً من فوارة فى أحد المنشآت الفاطمية التى شيدت ابان القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد. (اللوحة رقم ٦٤). ولدينا تمثال لأسد آخر من البرونز محفوظ فى متحف مدينة كاسل بالمانيا ذنبه مفقود، منقوش عليه توقيع صانعه "عمل عبد الله"، ينسب بدوره إلى نفس الفترة. وهناك تمثال لأسد ثالث مثل واقفاً، مفتوح الفم رافعاً ذيله المجدول الذى ينتهى بنصف ورقة نباتية إلى أعلى، عثر عليه فى مزون من أعمال بلنسية، محفوظ حالياً فى متحف اللوفر بباريس. نسبه البعض إلى الاندلس فى القرن السادس أو السابع للهجرة/ الثانى عشر أو الثالث عشر للميلاد مع أن الزخارف النباتية ورسوم الوريدات والطيور، وطراز الكتابة الكوفية المنقوشة بالحز فوق بدنه تؤكد على أنه من صناعة مصر فى العصر الفاطمى، يشهد بذلك أيضاً أنه يشبه تماماً تمثال لأسد رابع محفوظ حالياً

فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن (اللوحة رقم ٦٥).

وفى المتحف الأهلى بميونخ تمثال من البرونز لايل مجوف يزيده روعة وجمالاً قرن طويل يزينه زخارف نباتية محزوزة، وذيل قصير للغاية وفى رقبته وبدنه ثقوب مستديرة بالاضافة إلى رسوم نباتية تتألف من فروع وأغصان وأوراق متشابكة، وعلى بطنه كتابة دعائية بالخط الكوفى، اعتقد البعض خطأ أنها تحمل اسم الصانع، وهو من صناعة مصر فى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد. (اللوحة رقم ٦٦).

ويحتفظ المتحف الاسلامى بدوره بتمثال ظبى طويل الاذنين فاغر فاه يبدو على رأسه بقايا قرنين مفقودين من البرونز، يكسو بدنه شبكة من الفروع والاغصان النباتية تضم أوراق وثمار غير واضحة المعالم داخل جامات مستديرة، لعلها ترمز إلى ثمار الرمان، وعلى الجزء العلوى من ساق الظبى الامامتين زخرفة لوزية الشكل بداخلها شجرة مورقة، نسبه المستشرق الفرنسى جاستون فيت إلى العراق فى الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، بيد ان المرحوم زكى حسن يؤكد نسبته إلى مصر فى العصر الفاطمى لأنه أكثر اعتدالاً فى النسب وأجمل منظراً من التماثيل التى تنسب إلى فجر الاسلام فى كل من العراق وايران.

وتشبه زخارف هذا التمثال، تمثال آخر لتيس محفوظ فى مجموعة كير بلندن، له أذن وذيل قصير، يكسو بدنه زخارف هندسية ونباتية بارزة محصورة داخل مناطق بيضاوية. كما نلاحظ أن عيون الحيوان استبدلت بوريدة متعددة الشحمات، وهو من صناعة مصر فى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد.

وهناك أيضاً تمثال لحصان من البرونز محفوظ فى المتحف الاثرى فى قرطبة،

يغطى بدن شبكه من الزخارف النباتية التى نقشت على هيئة أقراص مستديرة، عثر عليه فى أطلال مدينة الزهراء التى شيدها الخليفة الأموى عبد الرحمن الناصر، يرجح أنه كان جزءاً من فوارة أحد قصور هذه المدينة، كما يرجح أيضاً أنه صنع على يد أحد صناع التحف المعدنية فى البلاط الفاطمى نظراً للتشابه الشديد بينه وبين التحف المعدنية التى تنسب إلى القرنين الرابع أو الخامس لهجرة/ العاشر أو الحادى عشر الميلادى.

وفى متحف قصر بارجلو بمدينة فورنسا حيوان من البرونز يشبه الحصان، يزينه زخارف بارزة تتألف من دوائر وفروع نباتية وكتابة دعائية بالخط الكوفى يشبه الحصان السابق.

ومن التماثيل البرونزية التى تنسب إلى العصر الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر اميلادى، مجموعة من الأرانب البرية من بينها واحد محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من البرونز لارنب صغيرفاغر فاه، يتهيأ للقفز وقد استرخت احدى أذنيه على ظهره، أما الاذن الأخرى فمفقودة، ويعلو جسده بعض الثقوب، وله ذيل قصير (اللوحة رقم ٦٧).

وفى متحف جامعة هارفارد أرنب آخر من البرونز له أذنان طويلتان مرفوعتان، وذيل قصير، وفم مفتوح، يرجح أنه كان جزءاً من فوارة، يغطى جسده زخارف بارزة تتألف من نقوش نباتية محورة تشكل جامات مستديرة تحصر بداخلها أوراق نباتية ثلاثية الشحمات.

ووصلنا أيضاً تماثيل لبعض الطيور التى صنعت ابان العصر الفاطمى من بينها تمثال لطائر من البرونز محفوظ فى متحف برلين له رأس يزينه حلقة بارزة على الجانبين يتوسطهما ثقبان للعيون، وله منقار معقوف، ورجل قصيرة ذات

مخالب بارزة، وجناحان بارزان يمتد أسفلهما ذيل الطائر الذى يعلو ظهره حلقة مستديرة ليعلق منها، إذ يرجح أنه كان يستخدم كمبخرة، وهو من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٦٨).

وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة طائر آخر يشبه له منقار معقوف ورأس كبير مزين بحلقات بارزة، مفقود العينين ويعلو بدنه ثلاث دوائر صغيرة، ورقبة ملساء، وذيله منحن لأسفل حتى يكون بمثابة قاعدة أخرى يستوى عليها الطائر، ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وفى متحف اللوفر بباريس طائر ثالث على شكل طاووس من النوع الذى يطلق عليه أكوامانيل، يعلو رأسه حلية تشبه التاج وله مقبض مجوف ينتهى برأس نسر يعض عنق الطاووس ويسمح للماء بالجريان من بطنه إلى فوهته، وذيل منبسط على هيئة درع مستدير له ست نتوءات بارزة ويغطى بدنه نقوش محزوزة نجد بينها كتابة لاتينية على صدره نصها "Opus Salomonis erat" أى "عمل سليمان"، لعلها أضيفت إلى التحفة بعد انتقالها إلى أوروبا للدلالة على مدى الاعجاب بدقة الصنعة، لان سيدنا سليمان كان مثالاً للحكمة، وهناك كتابة أخرى عربية نصها "عمل عبد الملك النصرانى" مما دفع المستشرق الفرنسى جاستون ميجون إلى الاعتقاد بان هذه التحفة لابد أن تكون قد صنعت فى بلد غير اسلامى يخلو من التعصب الدينى مثل صقلية ونسى أو تناسى أن الفاطميين كانوا يتسمون بالتسامح الدينى ويعضدون الفنانين من كل جنس ودين، لذا يرجح المرحوم زكى حسن نسبة هذا الطاووس إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٦٩).

وتحتفظ مجموعة كير بلندن بحلية من البرونز على هيئة أسد ينشب مخابه فى جسد حيوان آخر على شكل غزال التفت برأسه إلى الخلف، يزين كل منهما

بعض النقوش المحـزوزة التى تبرز عضـلات الحيوانين، وهى من صناعة مـصر فى القرن الـرابع أو الخامس للهـجرة/ العـاشر أو الحادى عـشر للمـيلاد. يرجح أنـها كانت بمثابة مقبض لغطاء إناء كبير (اللوحة رقم ٧٠).

ويوجد فى متحف برلين أيضاً غطاء إناء من البرونز له قمة مرتفعة أسطوانية الشك يعلوها تمثال لنسر ناشـراً جناحيه، يزينه زخارف محـزوزة، كما يزين الغطاء شـريط من الكتـابات الكـوفـية الـدعائـيـة، ينسب إلى مـصـر فى القـرن الخـامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

ووصلنا كذلك بعض التماثيل الادمية البرونزية من بيـنها تمثال صغير لسيدة مـحفـوظ فى مـتحف الـفن الاسلامى بالقـاهرة ينسب بدوره إلـى القرن الخـامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، يعـرف بتمثال ضاربة الدف لأنه يمثل سيدة تجاس القرفـصاء تعزف عـلى الدف، يغطى رأسها عـمامة ذات نـتوءات بارزة، دلالة على الجواهر التى كانت ترصـعها، ولها ضفـائر مجدولة متـدلية على كتفيـها وظهرها، ويزين جـيدها قـلادة بالاضافـة إلى دملج حول عـضدها وسـوارين حول ذراعـها وخلخال حول ساقها (اللوحة رقم ٧١).

وبالمتحف نفسه تمثال آخر من البرونز لشاب يجلس على مقعد صغير، يغطى رأسه عـمامة مـرتفعة مـدببة الطرف، ويمسك بيـده مزمار أو ناى ينفخ فـيه، يفتـقر جسـده إلى دقة النسب حـيث يلاحظ أن جذعـه أطول بكثيـر من ساقـيه، وهو من صناعة مصر فى القـرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشـر أو الثانى عشر للميلاد.

ويعد تمثال العقاب الذى كان يوجد فـوق أروقة الكامبوسانتو بمدينة بيزا فى إيطاليا ونقل إلى مـتحف Dellopera Deldumo بإيطاليا من أشهـر التماثيل

البرونزية المجوفة وأكبرها التى وصلت إلينا من العصر الفاطمى، إذ يبلغ ارتفاعه ١٠٥سم، وطوله ٨٥سم، ويقال أنه جلب من مصر إلى شبه الجزيرة الايطالية على يد عمورى ملك بيت المقدس فيما بين سنتى ٥٥٩ ـ ٥٦٩هـ/ ١١٦٢ ـ ١١٧٣م، كما يرجح أنه كان جزءاً من فوارة مائية، وهو عبارةعن جسم أسد له رأس نسر أو عقاب وله جناحين، يغطى عنقه وجناحاه ما يشبه قشور السمك ترمز إلى ريش الطائر. أما بدنه فيكسوه زخارف محزوزة تضم رسوماً نباتية وهندسية وكتابات بالخط الكوفي ورسوم طيور وحيوانات، إذ يزين أرجله مناطق لوزية الشكل نقش عليها رسوم صقور وسباع فى خطوط حلزونية. أما الكتابات فتدور فى شريط حول رقبة الحيوان وعلى جانبيه وتتضمن نصوصاً دعائية لصاحب التحفة "بركة كاملة، ونعمة شاملة" وقد نجح الفنان فى اكساب هذا الحيوان الخرافى قسطاً وافراً من الحيوية والاتزان والروعة (اللوحة رقم ٧٢).

وإلى جانب التماثيل عرف صناع المعادن فى العصر الفاطمى أدوات وأوانى متنوعة من بينها مجموعة من الشماعد أو حوامل توضع فوقها المسارج، ولعلها كانت تستخدم أيضاً بمثابة موائد صغيرة للزينة أو لتوضع فوقها أشياء صغيرة. وهى تتألف عادة من عمود مكون من بدن أسطوانى أو مسدس أو مثمن الشكل ينتهى طرفيه بشكل رمانى أو كرة لها شكل مضلع، مزود من أعلى بقرص مستدير، يتوسطه أحياناً مكان لوضع الشمعة، وينتهى من أسفل بقرص مقعر على ثلاث أرجل حيوانية، عثر على العديد من أمثلتها فى حفائر مقابر أسوان، وأغلبها يزينه زخارف نباتية وكتابات بالخط الكوفى المزهر تتضمن نصوص دعائية أو أسماء بعض الصناع. أغلب الظن أنها صنعت فى القرنين الخامس والسادس للهجرة/ الحادى عشر والثانى عشر لميلاد، ويرجح أنها منقولة عن نماذج قديمة فى مصر لأننا نجد تحفاً تشبهها محفوظة فى المتحف المصرى وفى المتحف القبطى،

ولعلها استوحت أيضاً بعض النماذج التى صنعت فى إيران. ومن أجمل الامثلة لهذا الضرب من التحف واحد محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، تزين قاعدته رسوم نباتية وكتابات كوفية دعائية داخل إطار يدور حول اضلاع القاعدة، كما يشتمل على قرص علوى، وفوقه وتحته كرة لها سطح مضلع، وفوق القرص اعلوى كتابة كوفية تتضمن اسم الصانع "عمل ابن المكى". ويحتفظ نفس المتحف بنماذج أخرى من هذه التحف من "صنعة أحمد بن محمد".

وبوجد بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى مثال طيب لهذا النوع من الشماعد ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى يتألف من ساق مسدس الأضلاع ينتهى من طرفيه برمانتين تتصل السفلى بقاعدة مقعرة تقوم على ثلاث أرجل حيوانية وتتصل العليا بقرص مستدير أضيف فى وقت لاحق، ويغطى الساق والقاعدة زخارف نباتية تضم أوراقاً ثلاثية الشحمات وأنصاف أوراق كما نجد على الكرة المتصلة بالقاعدة كتابة كوفية مكررة نصها "بركة من الله" (اللوحة رقم ٧٣).

ويحتفظ متحف برلين بدوره بعدة نماذج من هذه الشماعد من بينها واحد ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر اميلادى يعلوه قرص مستدير وقاعدته تتألف من تسعة جوانب ترتكز على ثلاث أرجل حيوانية لكل منها دعامة، وله ساق يتألف من ثلاثة أجزاء الأوسط له ستة جوانب بها مستطيلات بارزة، يتصل به من أعلى وأسفل كرة تتألف بدورها من ستة جوانب، بكل جانب زخارف مضلعة وبارزة.

وبهذا المتحف نوع آخر من التحف الفاطمية المعدنية من بينها صينية من البرونز يتألف محيطها من دوائر صغيرة تفصلها أطراف مدببة تشبه سن الرمح، بداخل كل منها رسوماً محزوزة تمثل طيوراً، أو أشكالاً هندسية متشابكة، تحيط

بجامعة مركزية تضم بدورها أشرطة ضيقة متشابكة تؤلف مناطق متعددة الاضلاع حول نجمة سداسية الأطراف غير منتظمة الشكل فوق مهاد من الزخارف النباتية المحورة، وهى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وبالمتحف كذلك بقايا صحن من البرونز ينسب إلى نفس الفترة قوام زخرفتة شريط ضيق به كتابات داعائية بالخط الكوفى يلتف حول ست جامات بها رسوم أرانب برية وطواويس حزت فوق مهاد من الزخارف النباتية المحورة تلتف بدورها حول جامة مركزية بها قرص مستدير بارز.

ويحتفظ متحف برلين بشكل آخر من الأوانى الفاطمية عبارة عن هاون يزينه شريطان من الكتابات الكوفية بينهما زخارف نباتية ورسوم وطيور محفورة بدقة واتقان عظيم، يرجح نسبته إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

وأمدنا العصر الفاطمى بضرب آخر من المشغولات المعدنية يمثلها بعض الأباريق منها واحد فى مجموعة كير بلندن له ثلاث أرجل مرتفعة وبدن مخروطى ورقبة مرتفعة مضلعة من أسفل ومنفرجة من أعلى، يتصل بها مقبض رفيع موازى لها يعلوه ورقة نباتية متعددة الشحمات، وصنبور على هيئة انبوب مستطيل ينحنى قليلاً إلى الأمام، تنتهى فوهته أيضاً بورقة نباتية. وهو يخلو تماماً من الزخرفة ومع ذلك فيمكن نسبته إلى القرن الرابع و الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد.

وتضم نفس المجموعة أيضاً دلو أو سطل من البرونز ينسب إلى نفس الفترة له شكل أسطوانى ومزود بمقبض نصف دائرى يزينه شريطان أحدهما عريض به كتابات دعائية بالخط الكوفى فوق مهاد من الزخارف النباتية يليه شريط آخر به زخارف نباتية متموجة تضم أنصاف أوراق نباتية، نفذت كالكتابة بأسلوب الحز (اللوحة رقم ٧٤).

ووصلنا كذلك من هذا العـصر مجموعـة من العلب الاسطوانية والصناديق المستطيلة الشكل، إذ يوجـد فى متحف برلين علبة اسطوانيـة من البرونز تنسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجـرى/ الحادى عشر الميلادى، ترتكز على ثلاث أرجل قصيرة وغليظة، وتتـألف من وحدتين يجمعهما مفصلتين وقـفل لهم نهايات مدببة تم تثبيتها فوق غطاء العلبـة الذى يزينه شريط من الكتابات الكوفية التى تقوم فوق مهاد من العناصر النباتية والرسوم الهندسية البسيطة تحيط بزخارف هندسية تشتمل على أشرطة متشـابكة تؤلف فيما بينها شكل معين يتـخلله دوائر ومثلثات وأشرطة متموجة، ويحصر بداخله مربع يضم رسوماً نباتية، نفذت بالحز البسيط، وهى تشبه علبة أخرى ضمن كنوز كاتدرائية بارى (اللوحة رقم ٧٥).

ولدينا أيضـاً صندوق صـغـيـر من البـرونز يحـمل اسم صـدقـة بن يوسف الفلاحى أحـد وزراء الخليفـة المستنصـر بالله فيـما بين ٤٣٦ ـ ٤٣٩ هـ/ ١٠٤٤ ـ ١٠٤٧م يزينه زخـارف نباتية مـتمـوجة ويحيط بغطـائه شريط من كـتابات كوفـية تتضمن اسم صاحب الصندوق وبعض العبارات الدعائية له نقشت بالخط الكوفى فوق مهاد من زخارف نباتية دقيقة نفذت باسلوب الحز. والغطاء يتصل بالصندوق بواسطة مـفصلتين وقـفل بهم زخارف مـحفـورة. ولهذا الصندوق أهمـية خـاصة بالنسبة للمـعادن الفاطمية، لأنه يمثل الـتحفة الوحيدة التى وصـلتنا من هذا العصر تحمل اسم صاحبها بالاضافة إلى اسم صانعها الذى يدعى "عثمان".

وأمـدنا الطراز الفـاطمى ببـعض المرايا المعـدنيـة التى اسـتـخـدمت ابان هذا العصر، إذ يحتـفظ متحف بناكى باثينا بواحدة من البرونز المطلى بالفضـة مستديرة الشكل، مقبضها مفقود، تنسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، يزين ظهرها ثلاث دوائر متداخلة، بها زخارف كـتابية بالخط الكوفى ونقوش نباتية طبـقت بأسلوب الضـغط البـارز. الدائرة المـركزيـة منهـا تضم شـريطاً من الكتـابة

الدعائية نصها "وبركة تامة وسلامة دائمة وعافية" تحيط بقرص مستدير بارز يزينه ورقة نباتية ثلاثية الشحمات مثقوبة فى الوسط، يليها إلى الخارج دائرة ثانية بها صفين من الأوراق النباتية الثلاثية الشحمات المتكررة رصت فى تناسق بديع، يحيط بها من الخارج شريط ضيق به كتابة دعائية أيضاً نصها "والسلامة والغبطة(؟) والسعادة بركة تامة وسلامة دائمة (؟) ونعمة دائمة وعافية ونعمة دائمة".

ووصلنا من هذا العصر أيضاً ببعض قطع الحلى الذهبية والفضية والنحاسية من عقود وقلائد وأساور ودمالج وأقراط وخواتم وخلاخيل وغيرها نجدها موزعة بين متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، والمتحف الوطنى بدمشق، ودار الآثار الاسلامية بالكويت، ومتحف المتروبوليتان بنيويورك، وقصر بارجلو بمدينة فلورنسا بإيطاليا، ومتحف بناكى بأثينا وغيرها من المتاحف والمجموعات الخاصة.

وتكشف لنا دراسة هذه المجموعة من الحلى عن الاساليب الصناعية والزخرفية التى شاعت ابان هذه الفترة مثل طريقة التشبيك المعروفة حالياً باسم "الشفتيشى" وهى تتلخص فى اعداد أسلاك دقيقة من الذهب أو الفضة ثم تشكل منها أشكال متنوعة يربط بينها لحام خاص، قد يثبت فوق صفائح رقيقة من المعدن لتقوية قطعة الحلى وقد تترك الزخارف مفرغة بلا تصفيح.

واستخدموا أيضاً طريقة الحز والحفر، والترصيع بالاحجار الكريمة كالياقوت، والزبرجد، والزمرد والعقيق وغيرها بالاضافة إلى اللآلئ، والتنزيل بالميناء، وهى عبارة عن خليط يتكون من أكاسيد معدنية مختلفة تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة زيتية، ثم تتحول إلى محلول بواسطة الصهر فى درجة حرارة معينة، وتختلف ألوانها بإختلاف الاكاسيد التى تستعمل فيها، وكانت هناك طريقتين للزخرفة بالميناء، الأولى تعرف بميناء الفصوص (Cloisonné)،

وفيـها تصب الميناء السائلة فى فـصوص معدنيـة صغيرة أشـبة بالقوالب الصغـيرة وبعد حرقها فى أفران خاصة تلصـق على سطح قطعة الحلى وفقاً للخطة الزخرفية المطلوبة. أمـا الطريقـة الثانيـة فتـعـرف بميناء الحفـر أو الكشط (Champlevé)، وفيها يتم حـفر العناصر الزخرفية حفـراً عميقاً على قطعة الحلى المراد زخـرفتها ثم تصب الميناء فى الأماكن المحفورة وتحرق فى فرن خاص لتثبيت الميناء، وتعتبر هذه الطريقة الاخيرة أسهل تناولاً وأكثر سرعة من الطريقة الأولى وأقل تكلفة.

وتعـد العقـود والقلائد من أهم قطع الحلـى اذهبيـة التى وصلتنا من العصـر الفاطمى، وهى إما مـصنوعة من الذهب الخالص أو مرصعـة بالأحجار الكريمة من ذلك عقـد محـفوظ فى المتـحف الوطنى بدمشق يتـألف من خمـسة صفـوف بكل صف مجمـوعة من الحبات الذهبية المستطيلة والبيضاوية الشكل جـمعت بترتيب خاص فى سلاسل ذهبيـة منتظمة، ولدينا عقد آخر يتألف من مجمـوعة من الحبات الذهبـية الكبـيرة والصـغيـرة صنعت بطريقـة التشـبيك ينسب إلى القـرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد، عثر عليه ضمن كنز أكتشف فى فلسطين عام ١٩٦٣ (اللوحة رقم ٧٦).

وكثيراً ما كانت العقود والقلائد تزود بدلايات ذهبية أو فضية بعضها مرصع بالاحجار الكريمة ومنزل بالمـيناء، من ذلك دلاية محفوظة بمتحف المتـروبوليتان فى نيـويورك تنسب إلى القرن الخـامس الهجـرى/ الحادى عـشر الميـلادى على شكل هلال يجمـع بين طرفيه فص من الـفيروز ويزينه زخـارف نباتيـة وهندسيـة نفذت بأسلوب التشبيك ويتوسطها هلال به طائرين مـتقابلين نفذا بالميناء المتعددة الألوان (اللوحة رقم ٧٧). كـما يحتـفظ المتحف الاسلامى بدلايـة أخرى من الذهب على هيئة قـرص مستدير من الذهب المنزل بالميناء تنسب إلى نفس الفتـرة، تشتمل على ثلاثة أشرطة أفقية، العلوى والاسفل بهمـا زخارف نباتية باللون الأحمر على مهاد

خضراء. أما الأوسط فبه عبارة كوفية نصها "الله خير حافظاً".

ولم يقتصر حلى العصر الفاطمى على العقود والقلائد بل وجدت أيضاً الأطواق التى تزين الرقبة وكانت تصنع عادة من الذهب أو الفضة أو من النحاس الأصفر أو الحديد وكانت تعرف باسم "مخنقة" من بينها واحدة من الذهب محفوظ حالياً فى مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية يزينها كتابات كوفية بارزة نصها "السعادة الدائمة للسيدة العفيفة خديجة بنت الداعى دامت عظمتها" يرجح أنها من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٧٨).

ووصلنا من هذا العصر مجموعة من الأساور الذهبية والفضية يزينها زخارف بارزة بأسلوب الطرق تتضمن رسوماً آدمية وحيوانية وطيور، ونقوش نباتية، ونصوص دعائية بالخط الكوفى، من بينها سوار محفوظ فى متحف دمشق الوطنى ينسب إلى مصر فى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد، يزينه زخارف بارزة تتألف من أشكال أدمية تقوم وسط زخارف هندسية، كان يزين محبسه بعض الأحجار الكريمة لكنها مفقودة فى الوقت الحالى.

ولدينا أيضاً سوار من الفضة محفوظ فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى يزينه زخارف بالطرق البارز تتألف من زخارف هندسية يقوم بينها رسوم أرانب برية وطيور ورسوم أدمية تمثل مناظر طرب فوق مهاد من زخارف نباتية (اللوحة رقم ٧٩).

وعثر كذلك على بعض الدمالج - جمع دملج - ويقصد به السوار الذى يحيط بالذراع وهو يعد من قطع الحلى الذائعة الصيت فى العصر الفاطمى من

بينها واحد محفوظ فى متـحف المتروبوليتان فى نيويورك ينسب إلى القرن الخامس أو السادس للهـجرة/ الحـادى عشر أو الثـانى عشـر للميلاد، يـزينه زخارف بارزة تشبه زخارف الأساور المعاصرة، كان ثمن الواحـد منها يتراوح ما بين خمسة عشر إلى عشرة دنانير ذهبية.

وأمدنا العصـر الفاطمى أيضاً بمجموعـة رائعة من الأقراط الذهبية والفـضية ذات أشكال متعددة بعضها على شكل الطيور وبعضها على شكل الأهلة والبعض الآخـر على شكل الأقـراص المستـديرة يزينهـا زخـارف بارزة أو عناصـر مـفرغـة بواسطة أسلاك دقـيقة مـتشـابكة، بالاضافة إلى التـرصيع أحيـاناً ببعض الأحـجار الكريمة واللآلئ من ذلك قرط من الذهب محفوظ فى المتحف الوطنى بدمشق على هيئة طائر قد أمسك كرة صغـيرة فى منقاره، ينسب إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد (اللوحة رقم ٨٠). وآخر محفوظ فى نفس المتحف وينسب إلى نفس الفترة على هيئة قلب يتدلى منه أربع دلايات تنتهى بأشكال متنوعة من الذهب، وبالمتحف الوطنى أيضاً قرط ثالث عى هيئة قرص غير تام الاستـدارة يرصعه مـجموعة من الأحـجار الكريمة وبعض حـبات الؤلؤ ينسب بدوره إلى نفس الفترة السابقة.

وعـرف صناع الحلى ابان العـصر الفـاطمى شـأن صناع العـصـور السابقـة واللاحقة صناعة الخواتم الذهبية والفضيـة والنحاسية التى كانت تزين برسوم نباتية دقيقة بالاضافة إلى الكتابات العربية والفصوص الثمينة من بينها واحد محفوظ فى متـحف المتروبوليـتان فى نيويورك يـنسب إلى مصر فى القـرن الخامس الهـجرى/ الحادى عشـر الميلادى يزينه زخارف نبـاتية نفذت بطريقة الاضـافة على حين نقش فوق سطحه كتابة كوفية مفرغة غير مقروءة (اللوحة رقم ٨١).



الفصل الخـــامس

الخـــزف

شهـدت صناعة الخـزف تقدماً كـبيـراً تحت ظل الاسلام، يشهـد بذلك تلك الكميات الهائلة والأنواع المتعددة والأساليب الصناعـية والخزفية التى كشفت عنها الحفـائر والتنقيـبات الأثرية فى شتى أقـاليم العالم الاسـلامى، فقد صنع الخـزافون أوانى شـتى تمثـلت فى الأكـواب والكؤوس والسـلاطين والزبـديات والصـحـون والأباريق والقوارير والمسارج والقدور والمباخر والشمـاعد، بل والتماثيل الصغيرة والبلاطات التى كانت تغشى بها الجدران وغير ذلك.

بيد أنه قـبل أن نتعرض لـكل هذه الأنواع بالدراسة ينبغى عـلينا أن نؤكد أن كلمة خزف تعد واسعة المدلول إذ تشـمل الأوانى الفخارية والأوانى الخزفية فى آن واحد، لذا كـثيـر ما يقع اللبس بين الفـخار والخزف لاسـيمـا فى المؤلفات العـربية سواء تلك التى وضـعت فى العصور الوسطى أو العـصور الحديثة مع أن المقـصود بالفخار هو كل ما صنع من طينة طبيعية (Earthenware) محلية تصنع منها الأوانى مباشرة، وهى إذا احترقت فى درجة حرارة معينة فى أفران خاصة، اكتسبت شيئاً من الصلابة وقد وصلنا نوعين من الفخار الاسلامى: فخار غير مطلى أى غير مزجج، وفخار مطلى أى مزجج أو مطلى بطبقة من الزجاج الذائب.

أمـا الخـزف (Pottery) فهو مـا صنع من طينة غير طبيعيـة، أى صناعية، كانت تختلف من إقليم إلى آخر، الجيدة منها تتألف من ثلاث مواد: مرنة، وخشنة، وصاهرة، ولا توجـد فى الطبيـعة طينة صالحـة للاستعـمال أى تشـتمل على المواد الثلاث السابقة.

ومن المعروف أن كلا النوعين وجدا فـى كل من إيران والعراق ومصر وبلاد الشام منذ فجر الاسلام، وان كنا لا نستطيع أن نؤكد نسبة الأنواع المبكرة إلى اقليم بعـينه من هذه الاقـالـيم دون التـعـرف على مكونات الطينة المـصنوعـة منهـا هذه الأوانى.

أولا : الطراز الأموى :

رغم أننا لا نكاد نعرف شيئاً واضحاً عن الفخار والخزف الأموى إلا أنه بالامكان التعرف على بعض المنتجات التى وصلتنا من هذه الفترة المبكرة إذ من المعروف أن إيران اشتهرت بصناعة الفخار والخزف منذ العصر الساسانى التى تأثرت بها بيزنطة وأملاكها فى كل من مصر وبلاد الشام، فقد انتجت نوعاً من الأوانى الفخارية الغفل من الطلاء على هيئة قدور كبيرة بصلية الشكل ذات فوهة ضيقة لحفظ السوائل، أو ذات فوهة واسعة لحفظ الحبوب، بالاضافة إلى الأباريق والمسارج الفخارية وغيرها من الأوانى التى تنوعت أساليب زخرفتها ما بين زخارف محزوزة فى بدن الاناء قبل تمام جفافه بواسطة آلة مدببة، أو زخارف مضافة بخيوط رفيعة أو سميكة من نفس طينة الاناء، قبل جفافه بواسطة قرطاس أو قمع وهى تعرف فى المصطلح الفنى باسم طريقة الباربوتين (Barbotine). وكانت زخارف هذا النوع تشتمل على رسوم كائنات حية من أشكال آدمية أو حيوانية، نقشت باسلوب رمزى بعيد عن الطبيعة، بالاضافة إلى بعض الرسوم الهندسية من خطوط أفقية أو عمودية أو مائلة أو متعرجة (زجزاج)، أو عناصر نباتية يغلب عليها التحوير، من ذلك ابريق من الفخار محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك، يقال أنه عثر عليه فى ساوه بايران، يزينه نقش لغزالين بينهما زخرفة نباتية محورة ترمز إلى شجرة على أرضية نباتية ذات طيور، ينسب إلى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى (اللوحة رقم ٨٢)، واستخدموا أيضاً زخرفة رأس المسمار عن طريق إضافة أقراص صغيرة مستديرة من الطينة إلى الاناء قبل أن يجف، ثم يضغط عليها برأس مسمار فتأخذ شكل الزهرة، وقد عثر على أمثلة من هذا النوع أيضاً فى كل من العراق وإيران، وعرفوا كذلك إستخدام القوالب الفخارية لإنتاج كميات ضخمة من الأوانى الفخارية الغفل من الطلاء

الزجـاجى، ذات الزخـارف البـارزة، وكـان جـسم الانـاء يصنع عـادة من جـزئين منفصلين ثم يضاف إليـهما بعد ذلك كل من العنق والمقبض والقـاعدة، وقد أمدتنا بلاد الشام بابريق من هذا النوع مـحفوظ فى دار الآثار الاسلاميـة بمتحف الكويت الوطنى ينسب إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد، له بدن كروى ورقبة طويلة مرتفعة ومقبض مواز لها، قوام زخرفية نقوش نباتية تتألف من أفـرع متـموجـة يخـرج منها أوراق عنب وعـناقيـده تعكس لنا الرصـيد الزخـرفى الهلينستى الذى كان سائداً فى بلاد الشام قبل الاسلام، بالاضافة إلى أشرطة ضيقة بها زخارف هندسية تشبه حبات اللؤلؤ (اللوحة رقم ٨٣).

ومن التحف الـفخارية الغـفل من الطلاء التى وصلتنا من هذا العـصر المبكر مجموعة من المسارج الزيتية أغلبها بيضاوية الشكل، صنعت بطريقة القالب، يزينها زخـارف بارزة تتـألف من أوراق عنب وعناقـيـده، ورسـوم حيـوانات وطيـور أو زخارف هندسية، هذا فضلاً عن الكتابات الدعائية والحكم والأمثال وأحياناً أسماء بعض الصناع، إذ يوجـد سـراج فى دار الآثار الاسـلاميـة بالكويت يزينه زخـارف هندسية وكـتابات كوفيـة بسيطة على درجة كبـيرة من الاهمية لأنها تـتضمن اسم الصانع «صنعة يزيد بن صهـيب» ومكان الصناعة «جرش» وسنة الصنع «سنة تسع وتسعين» أى فى القرن الأول الهجرى/ أوائل الثامن الميلادى (اللوحة رقم ٨٤).

ولدينا سراج آخر محـفوظ فى نفس المتحف يزينه فروع متمـوجة ينبثق منها أوراق عنب خماسـية الشحمـات، وعناقيد عنب، بالاضافـة إلى بعض الطيور من صناعة بلاد الشام فى نفس الـفترة، وهو يشبه سراج آخـر ضمن مجموعـة متحف الفن الاسلامى بالقـاهرة من صناعة مـصر فى العصـر الأموى يزينه أيضاً أغـصان متـموجة زودت بأوراق عنب وعناقـيد عنب وكيـزان صنوبر تذكرنا بزخارف قـبة الصخرة ببيت المقدس البرونزية، بقى أن نـشير فى النهاية إلى أن بعض مسارج هذا المتحف المبكرة تحمل اسم الصانع «المعلم أحمد الجمعة».

وأمدتنا الحفائر الاثرية أيضاً بكميات كبيرة من الأوانى الفخارية المطلية فى كل من ايران والعراق وبلاد الشام ومصر فى تلك الفترة المبكرة تشبه الأوانى الفخارية غير المطلية من حيث الشكل وأسلوب تطبيق الزخارف، بيد أنها تتفرد عنها بما يكسوها من طلاءات زجاجية شفافة أو ذات لون واحد تكشف عما تحتها من زخارف محزوزة أو بارزة أو مضافة، من ذلك قدر كبير عثر عليه فى حفائر سوسة، يزدان بزخارف محزوزة، وزخارف بارزة عملت بطريقة الباربوتين، ومزجج بطلاء أزرق ضارب إلى الخضرة محفوظ فى متحف اللوفر فى باريس ينسب إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد، وينطق بقوة التأثيرات الساسانية التى نراها فى زخارفه وفى خطوطه الرئيسية، وفى شكله العام. ولدينا إناء آخر محفوظ فى المتحف الوطنى فى دمشق ينسب إلى نفس الفترة، يكسوه طلاء زجاجى أزرق ضارب إلى الخضرة يزينه زخارف هندسية محزوزة وزخارف بارزة وكتابات كوفية بسيطة. كما يوجد ابريق من هذا النوع فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بالكويت يكسوه طلاء زجاجى أخضر شفاف ويزينه زخارف بارزة بطريقة الباربوتين ينسب إلى إيران أو العراق فى نفس الفترة (اللوحة رقم ٨٥). وينسب إلى العصر الأموى كذلك بعض التحف الخزفية التى جاء أغلبها أيضاً من العراق وإيران التى كانت تعد صاحبة السبق فى مجال صناعة الخزف منذ العصر الساسانى، أو من بعض أملاك الدولة البيزنطية كبلاد الشام ومصر حيث عمل الخزافون فى أوائل العصر الاسلامى على تقليد نوع من المصنوعات الخزفية التى كان البيزنطيون قد قصدوا به تقليد الأوانى الذهبية والفضية لتمكين أصحاب الدخل المتوسط ممن لا تسع مواردهم المادية لشراء تلك الأوانى المعدنية الثمينة، من اقتناء ما يشبهها، فجعلوا زخارف هذا النوع بارزة أشبه ما تكون بالتحف المعدنية نفذت بواسطة القالب، وقاموا بكسوة الطلاءات الزجاجية بنوع من الأكاسيد المعدنية وحرق الأوانى مرة ثانية فى أفران الخزف

لإكسابها نوعاً من البريق الذهبى.

وقد قـامت مصـر بتقليـد هذا النوع من الخـزف باعتبـارها كانت جـزءاً من الدولة البـيزنطيـة حيث ورث الخزافـون فيـها هذه الصنعـة عن البيـزنطيين، ولكن يستلفت النظر فى القطع المصـرية المقلدة للخـزف البيـزنطى أن بعـضهـا يتضـمن كتـابات عربيـة جاء فى بعضـها اسم صـانع ينسب إلى مدينة البـصرة، إذ يحـتفظ المتحف البريطانـى فى لندن بصحن مربع من هذا النوع نقرأ عليـه «عمل أبو النصر البصـرى فى مصر». مما يدفع إلى الاعتـقاد بأن هذا الخزاف العراقى قـد هاجر إلى مصر ليجد مـجالاً أوسع لترويج صناعته، لاسيما وقد وصلتـنا أمثلة كثيرة من هذا النوع من الخزف ذى الزخارف البارزة تنم طينتـه عن الأصل المصرى، وبعضها تنم طينته عن الأصل العراقى كـما يؤكد المرحوم محـمد عبد العزيز مـرزوق، ومقارنة زخارف هذه القطع بعضـها ببعض تكشف لنا عن التأثير البيـزنطى فى قطع مصر. وعن التأثير الساسـانى فى قطع العراق التى استمر انتاجـها إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، من ذلك بقايا صحن من الخـزف أرضيته حمراء يزينها زخارف بارزة تمثـل ثلاث أوزات تحمل كل منهـا فرعاً نبـاتياً فى منقـارها باللونين الأزرق والبنفسجى كان فى مجموعـة هامبورج بباريس ينسب إلى القرن الثانى أو الثالث للهجـرة/ الثامن أو التاسع للميلاد (اللوحـة رقم ٨٦). ولديناً أيضاً صحن من الخزف العراقى ذى الزخارف البارزة، معروض فـى متحف اللوفر بباريس عثر عليه فى حفائر سـوسه، تتجلى فيه الزخارف النباتيـة المتأثرة بالاسلوب الساسانى. وهناك مثال ثالث محفوظ بالمتحف البريطانى فى لندن يزينه زخارف بارزة تتضمن بعض الأمـثال العربيـة منقوشـة بالخط الكوفى فـوق أرضية من الـزخارف النبـاتية والهندسية نفـذت بطريقة القالب، يكسوه طلاءات معدنيـة خضراء، ينسب بدوره إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ٨٧).

ويرجح بعض الباحثين أن هذا النوع من الخزف ذى الطلاءات المعدنية، يعد بمثابة الخطوة الأولى لإنتاج خزف البريق المعدنى الذى يعد من أهم المنتجات الخزفية فى الطراز العباسى.

ثانياً: الطراز العباسى:

استمرت صناعة الأوانى الفخارية الغفل من الطلاء أو المطلية بطلاءات زجاجية زرقاء أو خضراء وذات الزخارف البارزة التى تتألف من أشرطة بها أقراص مستديرة تشبه حبات اللؤلؤ، وفروع وأغصان ينبثق منها أوراقاً نباتية جنباً إلى جنب مع بعض المصنوعات الخزفية التى ظهرت فى الطراز الأموى مستمرة فى العصر العباسى الذى لم يقتصر على تقليد الأوانى الساسانية والأوانى البيزنطية، بل عمد أيضاً إلى تقليد الأوانى الصينية نظراً لما تمتعت به الصين من شهرة واسعة فى المصنوعات الخزفية، التى حظيت بمكانة سامية لدى الخلفاء العباسيين وأصبحت تفضل عند الاهداء على غيرها من التحف الأخرى، وحسبنا أن نشير هنا إلى تلك الهدية التى بعث بها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة هارون الرشيد، إذ كانت تشتمل على "مائتى قطعة من الصينى الفرفورى من الصحون والكؤوس وغيرها مما لم يشاهد مثلها فى قصر أى ملك، وألف قطعة أخرى من الصينى من الأوانى الكبيرة والكاسات الواسعة، وزهريات صينية كبيرة وصغيرة". كما يتجلى إعجاب المسلمين بالخزف الصينى من خلال أقوال بعض الرحالة والمؤرخين المعاصرين منذ ذلك على سبيل المثال ما ذكره الرحالة العربى سليمان الذى زار بلاد الصين فى سنة ٢٣٨ هـ/ ٨٥٢م إذ يقول: "أنهم يجيدون عمل الغضار الجيد ويصنعون منه أقداحاً فى رقة القوارير الزجاجية مع أنها مصنوعة من الغضار" أى (الخزف).

ولقد كان هذا الاعجاب حافزاً للخزافين المسلمين على تقليد الخزف الصينى

رغبـة فى زيادة الكسب ومـحـاولة لارضـاء الذوق العـام الذى كـان يفـضل هذا الخزف، وأنتجوا أنواعـاً شتى من الخزف الاسلامى فى العصر العـباسى، والعصور التاليـة بوحى من الخزف الصينى يهـمنا منها نوعين هما الخـزف المقلد لأسرة تانج (Tang) الصـينيـة التى حـكمت بلاد الصين فـيـمـا بـين سنتى ٦١٨ ـ ٩٠٦م، والبورسلين الصينى.

النوع الأول وصلنا مـعه أوانى يزينها أشـرطة متجـاورة أو بقعاً مـتناثرة على جدران الأوانى من ألوان مختلفة، أى أنه إمـا مقلم أو مخطط، أو مبقع، وتتلخص طريقة صنعـه فى أن تكسى الانية بعـد تشكيلها بطبـقة رقيـقة من طينة فـاتحة اللون تعرف فى المصطلح باسم البطانة (Slip)، ثم ترسم الزخارف فوقها بألوان متعددة ثم تغـشى الآنية بـطبقـة من الطلاء الزجـاجى الشفـاف، من ذلك صـحن مرسـوم بخطوط خضراء وحمراء وبنفسجية محفوظ فى دار الآثار العربية ببغداد، له قاعدة من ثلاثة قـوائم ينسب إلى القـرنين الثانـى أو الثالث للهـجـرة/ الثامن أو التـاسع للميلاد.

وعثر أيضاً على أوانى من هذا النوع يزينها زخارف محزوزة فى طبقة البطانة يطلق عليـها اصطلاحاً اسم سـجرافيـتو (Sgraffito) قوامـها زخـارف نباتـية وكيزان صنوبر ورسوم هندسـية ومرقشة بعدة ألوان مخـتلفة تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الشـفاف من بينها واحد مـحفوظ فى مـتحف المتروبوليتـان فى نيويورك يزينه عناصـر كأسيـة تضم بداخلها مـراوح نخيليـة تلتف حول جامـة مركـزية بها زخـارف هندسيـة تضم مـعينات نقـشت باللون الأخـضر والاصـفر والارجـوانى والعاجى، تحت طبـقة من الطلاء الزجاجى الـشفاف وهو ينسب إلى القـرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٨٨).

ويحـتفظ مـتحف الفن الاسـلامى بالقـاهرة بصحن آخـر من هذا النوع ذى

الزخارف المحزوزة فى طبقة البطانة، قوامها دوائر تضم أشكالاً مخروطية حولها فصوص تبدو وكأنها أوراق محورة عن الطبيعة، لكل منها عدة شحمات ووسطها براعم تشبه كيزان الصنوبر، يعلوها ألوان تحت طبقة من طلاء زجاجى شفاف ضارب إلى الخضرة، ينسب بدوره إلى نفس الفترة.

وهناك مثال آخر من هذا النوع ضمن مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى قوام زخرفته طائر مبسوط الجناحين يزين بدنه وجناحيه أقواس محزوزة ويزدحم برقش من الالوان الخضراء والارجوانية والصفراء والبنية تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، ينسب إلى خراسان أو نيسابور فى إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٨٩).

وجدير بالذكر أن هذا النوع من الخزف المرسوم والمحزوز تحت طبقة الطلاء الذى صنع تقليداً للخزف المنسوب إلى اسرة تانج الصينية قد عثر على أمثلة منه فى كل من سامراء بالعراق والفسطاط بمصر يطلق عليه خطأ اسم خزف الفيوم، كما وجد فى نيسابور وخراسان وسمرقند فى ماوراء النهر، حيث يعتقد أنه أستلهم من الاوانى الحجرية الصينية المموجة أو من أوانى أسرة تانج الخزفية ذات الزخارف الثلاثية الألوان المؤلفة من الأخضر الارجوانى والبنى، وأن نفى البعض هذا التأثير الصينى بحجة أنه لم يعثر فى الشرق الأوسط حتى الآن على قطعة واحدة موثقة من صنع الصين.

أما النوع الثانى من الخزف العباسى الذى قيل أيضاً أنه صنع تقليداً للبورسلين الصينى المنسوب بدوره إلى اسرة تانج فهو عبارة عن خزف ابيض مزجج بطلاء قصديرى، يزينه زخارف قليلة تمثل نقوشاً نباتية أو هندسية أو كتابية رسمت باللون الأزرق الكوبالتى أو الأخضر. ومعظم منتجات هذا النوع سلطانيات وصحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جداً، عثر

عليـهـا فى كل من سـامـراء بالعـراق، والسـوس والرى وسـاوه وقم، مما يعنى أن صناعته قـد شاعت فى أماكن متعـددة من العالم الاسلامى بدليل اختلاف تركـيبة الطينة المصنوعة منها أوانى هذا النوع.

وقـد وصلنا أوانى كـثـيـرة كـاملة من هذا النـوع تنسب إلى القـرن الثـالث الهجرى/ التاسع الميـلادى نذكر منها على سبيل المثال صحن محـفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تتجلى فيه الزخارف الهندسية والنباتية بشكل رائع، إذ نجد رسماً هندسياً يملأ مركز الصحن قوامه جامـة مفصصة تضم بداخلها نجمة سداسية الاطراف بوسطها وريدة ذات ثمان شحمـات (اللوحة رقم ٩٠). وهناك مثال آخر محفوظ فى متحف طهـران قوام زخرفتة رسم نخلة فى وسط الاناء رسمت باللون الأخضر يحـيط بها أنصاف مراوح نخـيلية، ولدينا أيضاً صحن ثالث مـحفوظ فى متحف الاجناس بميونخ يزينه أربع ورقات نباتية متعددة الشحمات يتوسطها عبارة بالخط الكوفى نصها «بركة لصاحبها عمل محمد الصينى؟" (اللوحة رقم ٩١).

ومن المعروف أن هذا النوع من الخزف الذى عثر عليـه فى حفائر سامراء قد أمدنا بأسماء بعض صناعه مثل "عمل الأحـمر"، "عمل ابى خالد"، "عمل كثير بن عبـد الله"، "عمل أبو العـون"، "عمل صالح". ووصلنا أيضـاً من هذا النوع بعض الأوانى التى اقتـصرت زخـارفها على كلمـة واحدة مـثل كلمة "بركـة" التى نجدها منقوشة باللون الازرق على حافة صحن مـحفوظ فى دار الاثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى ينسـب إلى القرن الثـالث أو الرابع الهـجرى/ التـاسع أو العاشـر الميلادى (اللوحة رقم ٩٢).

وعثر أيضاً فى كل من نيسـابور بإيران على بعض أوانى هذا النوع اقتصرت زخـارفه على شـريط دائرى من الكتـابات الكوفـية، يلتف حـول الحـافة الداخليـة للإناء، نقـشت باللون الاسود بدلاً مـن الازرق، تتضـمن بعض الحكم أو الامثـال

الشعبية. من ذلك إناء محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك ينسب إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى/ التاسع أو العاشر للميلاد نقرأ عليه "التدبير قبل العمل يؤمنك من الندامة اليمن والسلامة" (اللوحة رقم ٩٣).

كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بصحن آخر من هذا النوع ينسب إلى نفس الفترة، يزين حافته عبارة كوفية نصها "الحلم أوله مر مذاقه لكن آخره أحلى من العسل، السلامة".

وكما اتقن الخزاف المسلم كل من الخزف الساسانى والخزف البيزنطى والخزف الصينى، فقد اتقن كذلك ابتداع أنواع خزفية جديدة منها خزف البريق المعدنى الذى تطلق عليه المصادر العربية اسم الغضار المذهب، الذى يرجح بعض علماء الفنون الاسلامية ان سبب ظهوره يرجع بالدرجة الأولى إلى بعض الاحاديث النبوية التى دعت الناس إلى التقشف والبعد عن الترف وعدم استعمال الأوانى المصنوعة من الذهب والفضة التى شاع استخدامها قبل الاسلام وبعده إذ يقول النبى صلوات الله عليه وسلامه فى أحد الاحاديث "لا تشربوا فى آنية الذهب والفضة، ولا تأكلوا فى صحانها، فإنها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخرة". ويقول كذلك فى حديث آخر: "الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر فى بطنه نار جهنم".

لذلك اتجه التفكير إلى إيجاد نوع من الأوانى الخزفية يضاهى بريقه بريق أوانى الذهب والفضة التى دعت الأحاديث النبوية إلى تركها وعدم استخدامها فكان التوصل إلى إنتاج خزف البريق المعدنى أو الغضار المذهب الذى كانت تغطى أوانيه بعد تشكيلها بطبقة رقيقة من البطانة ثم تسوى فى الفرن، ثم تغشى بعد تسويتها بطبقة من الطلاء الزجاجى القصديرى المعتم ويعاد تسويتها مرة ثانية فى الفرن لتثبيت الطلاء، ثم تطبق عليها الزخارف بمزيج من مواد مختلفة قوامها

الكبريت وأوكسيد الفضة، وأكسـيد النحاس الأحمر، وبرادة الحديد أو أى حمض آخر تذاب فيه هذه الأكاسيد المعدنية، ثم تسوى الأوانى للمرة الثالثة فى فرن تكون ناره هادئة وهواؤه قليل ودخانه كـثير، فتـخرج الأوانى وقد اكتـسبت طبقـة لامعة متـلألئة. لذلك يعد خـزف البريق المعدنى من أكـثر أنواع الخزف الاسـلامى تكلفة نظراً لتلك العمليات المتعددة التى يمر بها.

وينسب بداية ظهـور الغضـار المذهب إلى القـرن الثالث الهـجرى/ التـاسع الميلادى، حيث عثر على قطع كثـيرة منه فى شتى بقاع العالم الاسلامى فى كل من إيران والعراق ومصر وشـمال افريقية، لذا واجهت علماء الآثار الاسـلامية مشكلة تحديد الموطن الأصلى له وتضاربت أقوالهم بصدد هذا الموطن. فمن قائل أن إيران هى الموطن الأصلى لصنـاعة خـزف البـريق المعـدنى، استناداً إلى شـهـرة إيران فى صناعة الخزف قبل الاسلام وبعده، وأيضاً للعثور على أفران لصناعة هذا النوع فى كل من مديـنتى السوس وساوه وبجـانبهـا حوامل للأوانى عليـها آثار مـادة البريق المعدنى حـيث نادى بهذا الرأى كل من "ميـجون وفنيه وبيزار" من علمـاء المدرسة الفرنسية.

على حين زعم علماء المدرسـة الالمانية وعلى رأسهم زاره أن صناعـة خزف البـريق المعدنى نشـأت فى العراق وفى مـدينة سـامراء بالذات التى تعـد فى رأيهم بمثابة الوطن الأول للخـزف ذى البريق المعدنى، بل واختصت بـالبريق المعدنى ذى اللون الارجوانى دون غيرها من مدن العالم الاسلامى.

أمـا العـالم البـريطانى بتلر فـقـد خالف أراء من سـبـقـه من علمـاء الفنون الاسلامية وأكد نسبة هذا النوع إلى مصـر باعتبار أنها البلد الذى عرف فن تزجيج الخزف قـبل غيرها من البـلاد، فهى عريقـة فى صناعة الخزف وبالتـالى قديرة على اختراع هذا النوع وقـد أيده فى رأيه هذا عالم آخر هو مارتن الذى اعـتبر بدوره أن

مصر هى المصدر الأول لهذا النوع من الخزف.

ومع أن هذا الرأى الأخير قد لقى هجوماً عنيفاً ونقداً شديداً من جانب بعض علماء الآثار الاسلامية الذى أيد بعضهم من جديد النظرية الإيرانية، وأيد البعض الآخر النظرية العراقية، فإن العثور فى حفائر الفسطاط بمصر على كأس من الزجاج المزين بزخارف نقشت بماء البريق المعدنى، ويحمل اسم "عبد الصمد بن على" الذى كان والياً عباسياً على مصر فى سنة ١٥٥ هـ/ ٧٧٢م، وعلى بقايا إناء صغير مزين بدوره بمادة البريق المعدنى ويحمل اسم مصر وتاريخ سنة ١٦٣هـ/ ٧٧٩م، يعد بمثابة دليلاً قوياً وحاسماً على أن مصر هى الموطن الأول لهذا الخزف وحسبها فى ذلك أنها عرفت مادة البريق المعدنى واستخدمتها فى زخرفة الزجاج منذ القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، أى قبل ظهورها على الخزف بنحو قرن من الزمان.

خلاصة القول أن الزخارف التى وجدت على خزف البريق المعدنى فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى قد تشابهت إلى درجة كبيرة بحيث أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان نسبتها إلى أقليم بعينه دون الاعتماد على تحليل الطينات المصنوعة منها الأوانى، ومع ذلك فإنه يمكن القول أن الأوانى الايرانية إمتازت بما عليها من رسوم الكائنات الحية من طيور وحيوانات ونقوش أدمية بعضها يدل على براعة نسبية فى الرسم وعناية بالخطوط التى تكسب الرسوم مسحة خاصة وتعبير قوى، رغم أن الرسوم الأدمية جاءت بسيطة تشبه رسوم الاطفال ذات اسلوب تجريدى تعبيرى بحت، بينما رسمت الطيور والحيوانات باسلوب قريب من الطبيعة إلى حد ما متأثرة بالاسلوب الساسانى فوق مهاد من نقط منتظمة تكاد تملأ الارضية حول الموضوع الرئيسى، من ذلك صحن محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخرفته رسم لشخص يعزف على قيثارة

ويغطى رأسه قلنسوة مـخروطية الشكل، رسم وجهه بطريقـة تخطيطية ويقوم على أرضـية عـاجيـة اللون ملئت بنقط منتظمـة بالبريـق الذهبى الذى نفذ به الموضـوع الزخرفى (اللوحة رقم ٩٤).

ولدينا صحن آخـر محفـوظ بمتحف اللوفر ببـاريس ينسب بدوره إلى القرن الثـالث أو الرابع للهجـرة/ التاسع أو العـاشر للـميـلاد يزينه رسوم بالبـريق البنى والأخـضر قـوامـها زخـارف نبـاتية تتـألف من أنصـاف مـراوح نخيليـة مـتعـددة الشحمات، ورسم أدمى يغطى رأسه قلنسوة مخروطية الشكل، قد أمسك بين يديه بعلم يزينه جامات مستديرة الشكل وكتابات كوفية نقرأ بينها كلمة "الملك"، ونقش على يمينه طائر له ذيل طويل، لعله طاووس، ويـقوم الجمـيع فوق أرضيـته من نقط منتظمة محصورة داخل مناطق هندسية (اللوحة رقم ٩٥).

ويوجد بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة صحن آخر قوام زخرفته رسم لغزال على مهاد من النقط المنتظمة (اللوحة رقم ٩٦) نجـد نظيراً له فى متحف كلية الآثار بجـامعة الـقاهرة يعكس لنا خـصائص الزخـارف الحيـوانية على خـزف ايران ذى البريق المعدنى فى العصر العباسى المبكر.

وتمتاز الأوانى العراقية التى عثر عليها فى مدينة سامراء بما عليها من زخارف نباتية محـورة عن الطبيعة تتمثل فى الأشكال المخروطية والمراوح النخـيلية المتعددة الشحـمات، والعناصـر المجنحة، ،والرسوم الهندسـية كالخطوط المـتقطعة المعـروفة بالتهـشيرات، والدوائر المطمـوسة التى يطلق عليـها عين الديك أو عين الطاووس، بالاضافة إلى الكتابـات الكوفية، ورسوم الكائنات الحية رغم الاعتـقاد السائد عند بعض علماء الآثار الاسـلامية بخلو خـزف سامراء ذى البريق المعـدنى من الرسوم الادمية والحيوانية.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ببعض نماذج من أوانى سامراء ذات

البريق المعدنى من بينها صحن يزينه زخارف نباتية متداخلة تزدحم بالدوائر المطموسة، والتهشيرات التى تم توزيعها توزيعاً يغلب عليه التراصف والانسجام، كما يوجد فى دار الآثار الاسلامية متحف الكويت الوطنى بواحد منها يجمع أغلب العناصر الزخرفية الشائعة فى خزف سامراء من أنصاف مراوح نخيلية وأوراق مجنحة، وأوراق محورة، وأشكال مخروطية تزدحم بما يشبه رؤوس السهام، بالاضافة إلى كلمة "الملك" التى تتكرر ثلاث مرات على حافة الاناء، وهو ينسب بدوره إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٩٧).

والحديث عن خزف سامراء ذى البريق المعدنى يحتم علينا الاشارة بأنه كشف فى اطلال هذه المدينة عن بقايا بلاطات من هذا النوع محفوظة حالياً فى متحف برلين تزدان بزخارف نباتية، واكبرها حجما يتوسطها طائر وسط إكليل من العناصر النباتية. وهده البلاطات تذكرنا بمجموعة أخرى من البلاطات العراقية ذات البريق المعدنى حول المحراب الرئيسى لمسجد مدينة القيروان بالجمهورية التونسية يبلغ عددها ١٣٩ بلاطة مربعة تزدان بزخارف نباتية وهندسية وبما يشبه الكتابات الكوفية، يستشف مما ذكره "ابن ناجى" فى مؤلفه "معالم الايمان فى معرفة أهل القيروان" أن معظمها استورد من العراق وقد صنع اقلها محلياً على يد بغدادى وانها جلبت فى الأصل لكى تزين قائمة فى قصر الأمير الأغلبى "أبو ابراهيم أحمد" (٢٤٢ ـ ٢٤٩ هـ/ ٨٥٦ ـ ٨٦٣ م) بيد أنه وقع فى حياته ما جعله يعدل عن استعمال هذه البلاطات فى القصر، ويرسل بها إلى المسجد، وهذا يفسر لنا السر فى ذلك القلق الذى نلحظه فى وضع هذه البلاطات فهى تبدو غير متجانسة مع المكان الذى وضعت فيه (اللوحة رقم ٩٨).

أما الخزف المصرى ذى البريق المعدنى فيمتاز بصغر حجم أوانيه حيث نجد منها صحوناً وكؤوساً وقدوراً مزججة يزينها طلاء معدنى يغلب عليه اللون

الزيتونى أو البنى على أرضية عـاجية اللون، وترتبط هذه الأوانى من حيث الشكل والزخارف بخزف سامراء فى العراق، وتشتمل زخارفها إما على زخارف هندسية بحتة، أو على رسوم حيوانية أو أدمـية بسيطة تذكرنا بالرسوم السائدة على كل من خزف ايران والعراق، حيث نجـد رسوماً أولية تحددها بضعة خطوط، والعيـون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثله خطان عمـوديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم إن لم يكن هناك خط صغـير يرمز إليه (اللوحـة رقم ٩٩). بالاضافة إلى رسوم القوارب والزخارف النباتية المحورة وبعض العبارات الكوفية.

وفى متـحف الفن الاسلامى بالقاهرة صـحن من خزف البريق المعـدنى قوام زخرفته أشكال هندسـية صفراء وبنية يملؤها دوائر مطموسة تشـبه زخارف الخزف العراقى بسامراء. وبالمتحف نفسه صحن آخـر يزينه قارب صغير بأدواته ومجاديفه وأعلامه، ويوجد أسفل منه رسوم أسماك تسبح فى الماء (اللوحة رقم ١٠٠).

ثالثاً: *الطراز الفاطمى* :

بمجئ الفاطمـيين إلى مصـر ازدهرت صناعة الفخـار والخزف ازدهار كبـيراً يشهد بذلك أقوال الرحالة الفارسى "ناصر خسـرو" الذى زار مصر فيما بين عامى ٤٣٩، ٤٤١ هـ/ ١٠٤٧، ١٠٤٩م. إذ قال: "ويصنعون بمصـر الفخار والخزف من كل نوع، وهو لطيف وشفاف بحيث إذا وضـعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل، وتصنـع منه الكؤوس والأقـداح والاطبـاق. وهم يلونـهـا بحـيث تشـبـه البوقلمون فتظهر مختلف فى كل وجـه تكون بها". كما ذكر أيضاً ما نصه "ويعطى التجار فى مصر، من بقالين وعطارين وبائعى خردوات، الأوعية اللازمة لما يبيعون، من زجاج أو خزف أو ورق، حتى لا يحتاج المشـترى أن يحمل معه وعاء" مما يدل بدوره على ازدهار صنـاعـة الخـزف ابان هذه الفـتـرة، الأمـر الذى أكـدته كـذلك التنقـيبات الاثرية التـى تمت فى كل من الفسطاط ومـدينة البهنسـا حيث عـثر على

كميات كبيرة من الخزف والفخار الذى يمكن نسبته إلى العصر الفاطمى الذى شهد تطوراً هائلاً فى صناعة خزف البريق المعدنى الذى راجت صناعته ولقى قبولاً عند الفاطميين الذين لولا ما نعرفه عنهم من المصادر التاريخية عن استخدامهم لأوانى الذهب والفضة لرجحنا انهم كانوا يكتنفون بأوانى البريق المعدنى عملاً ببعض الاحاديث النبوية التى كانت تحض على تجنب استخدام الاوانى الفضية والذهبية كما سبق أن نوهنا من قبل. وقد ساعد على شيوع استخدام أوانى البريق المعدنى فى هذا العصر الرخاء الاقتصادى الكبير الذى شهدته البلاد فى العصر الفاطمى وحسبنا دليلاً على ذلك الكميات الكبيرة التى وصلتنا من هذا النوع التى تتميز باستخدام ألوان متعددة من البريق المعدنى، نجد بينها اللون الذهبى والأصفر والبنى والاخضر والزيتونى وغيرها نقشت بها موضوعات زخرفية متنوعة تمثل لوحات فنية لرسوم آدمية تعكس بعض ما كان يدور فى البلاط الفاطمى من مجالس شراب أو رقص أو طرب أو سرحات صيد ولهو، بالاضافة إلى بعض مشاهد الحياة الاجتماعية واليومية ووسائل الترفيه كمناظر المصارعة ومهارشة الديكة وألعاب التحطيب وغيرها من رسوم الحيوانات الطبيعية والخرافية والطيور والعناصر النباتية التى تلعب أحياناً دوراً رئيسياً فى الزخرفة، والكتابات الكوفية التى نجد بينها عبارات دعائية مثل "بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة..."، أو عبارات لا تخلو عادة من الطرافة مثل "من خفى طرفه نم ظرفه"، و "من حرم الوفا أمن الجفا"، وتصادفنا أحياناً بعض الأبيات الشعرية مثل:

"أغلقت باب الود دون تعطف   وتركت باب الهجر لى مفتوح"

كما يمدنا هذا النوع من الخزف الفاطمى بسجل لاسماء صناعه الذين حرصوا على اثبات اسمائهم على أوانيهم، رغم أن المعروف فى الفنون الشرقية أن الفنانين لم يفطنوا إلى حقهم فى الافتخار بما تصنع أيديهم، إلا أن بعض خزافى هذا العصر قد شذوا عن هذه القاعدة نذكر من بينهم أعلام هذه الصناعة مثل

مسلم بن الدهان، وسعد الذى أشارت الامريكية مارلين جنكينز فى بحث نشر لها عام ١٩٨٨، إلى عدم وجوده بين خزافى العصر الفـاطمى كما كان يعتقد، وأكدت أن كلمة "سعد" التى وردت على ست وأربعين قطعة زخرفـية، كاملة وغير كاملة، ما هى إلا لفظة دعائيـة تعنى الفأل الحسن بدليل تكرارها أكثر من مرة عـلى التحفة الواحدة وأنها غير مسبوقة دائماً بلفظ عمل كما هو الحال لبقية صناع خزف البريق المعـدنى فى العصـر الفاطمى مـثل على البيطار، ومتـرف أخو مـسلم بن الدهان، وجعفر البصرى، والطبيب، وأحمد الصياد، والشريف أبو العشاق، وابن الساجى، وأبو الفرج، ومـحمد، والشامى، وابراهيـم المصرى، والحسين وغيـرهم ممن أنقذوا صناعة الخزف المصرى من الركود الذى حل بها فى عـصر الاخشيديين حين قضى على دقة الصنعة وجمال الزخرفة المعروفين عن الخزف الطولونى.

ورغم أنه من الصـعب أن نعـرف فى شئ من الثقـة الوقت الذى عـاش فيـه أولئك الخزافون لأن المصادر التاريخية قـد ضنت علينا رغم كثرتها، ببضعة سطور تكشف عن حياتهم، إلا أنه بالامكان تصنيف منتجات هذا العصر من خزف البريق المعدنى إلى ثلاث مـراحل زمنية مختلفة تكشف عن التطور الذى شهـدته صناعة خزف البريق المعدنى ابان العصر الفاطمى.

المرحلة الأولى تنسب إلى النصف الاخير من القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى ويلاحظ أن زخـارف أوانيها لاتزال تحتـفظ ببعض تأثيرات خزف سـامراء المتمثلة فى الزخارف النباتية المحورة عن الطبيعة أو الدوائر المطموسة المعروفة بعين الديك أو عين الطاووس التى صارت تنقش على أوانى هذه المجموعة داخل مناطق محـدودة حول الموضوع الرئيسى للزخرفة. من ذلك صحـن محفوظ فى مـتحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزيـنه رسم لسيدة جالسة تعـزف على آلة ذات وترين تشبه القيثارة، يغطى رأسها عمامة مـتعددة الطيات، يوجد إلى يسارها إناء رشيق يخرج

منه فرعان مزهران، على حين يزخرف الارضية مناطق غير منتظمة الشكل محددة بخطوط رفيعة موازية للرسوم تزدحم بدوائر مطموسة (اللوحة رقم ١٠١).

وبالمتحف نفسه مثال آخر من هذه المجموعة قوام زخرفته نقش لسيدة جالسة، يعلو رأسها تاج ذو زخرفة مجنحة تبدو من تحته خصلة شعر على الجبين، وتنسدل خصلتان على جانبى الوجه، تمسك فى يدها كأسين كبيرين ويعلو اليد اليسرى اسم الخزاف جعفر، على حين يزين ثوبها أوراق نباتية كبيرة متعددة الشحمات بعضها مثقوب فى الوسط، أما الارضية فيزينها مناطق غير منتظمة بها دوائر مطموسة.

وتنسب المرحلة الثانية إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى وفيها تخلصت الزخارف من تأثيرات سامراء التى تلاشت تدريجياً حتى اختفت تماماً من على منتجات هذه المرحلة، التى نقشت زخارفها أيضاً بمادة البريق المعدنى كما هو الحال بالنسبة لأوانى المرحلة الأولى التى تنسب إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى. ومن أطيب الأمثلة على ذلك صحن محفوظ بدوره ضمن مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه سيدة تمسك بيدها اليمنى كأساً وفى اليد اليسرى فرع نباتى، ترتدى ثوب يزينه مناطق بيضاء شبه مستديرة، ويغطى رأسها عصابة مرصعة بحبات من اللؤلؤ، ويزين الارضية زخارف نباتية وابريق له عنق طويل ومقبض موازى له (اللوحة رقم ١٠٢). وبالمتحف صحن آخر يمثل هذه المرحلة يزينه رسم لحيوان خرافى مجنح له رأس نسر وجسم أسد (جريفون) نقش داخل جامة مستديرة يحيط بها أربعة أشكال دائرية تضم بداخلها عناصر نباتية مركبة، تتبادل معها مراوح نخيلية محورة، نقش بينها اسم الفنان "عمل مسلم بن الدهان" وهو خزاف مشهور يرجح أنه عمل فى زمن الخليفة الحاكم بأمر الله (اللوحة رقم ١٠٣).

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فتنسب منتـجاتها إلى أواخر العصر الفاطمى فى القرن السـادس الهجرى/ الثـانى عشر الميلادى، وتتمـيز أوانيهـا بطلاء أرضيتـها بالكامل بمادة البـريق المعدنى، على حين تركت الزخـارف والرسوم بلون الأرضـية العاجى اللون، ويلاحظ أيضاً أن أغلب الموضوعـات الزخرفية التى تزين انتاج هذه المرحلة يمثل بعض الألعاب الشعبية ووسائل الترفيه والتسلية عند عامة الناس كلعبة التحطيب التى لاتزال إحـدى الألعاب الشعبـية فى صعيـد مصر، ونجدها مـسجلة على صحن فى مجمـوعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، ومـشاهد المصارعة التى بقيت آثارها على صحن آخر مرمم محفوظ بنفس المتحف يزينه صراع بين ملتحيين وقد ألتف حولهما جمهور من المتفرجين جالسين أو واقفين، كما يظهر إلى اليسار شخص معمم لعله يمثل حكم المباراة، ومهارشة الديكة أو مناقرة الديكة التى نجدها على صحن فى مجـموعة كير بلندن مفعم بالحـركة والحيوية وقوة التعـبير (اللوحة رقم ١٠٤).

ومن أنواع الخزف الأخرى التى شاعت فى العصر الفاطمى، نوع من الخزف حاول فيه الصناع المصريون تقليد الخزف المصنوع فى الشرق الأقصى المنسوب إلى أسرة سونج (Song) الصينية، فأنتجوا نوعاً من الخزف ذى الزخارف المحزوزة أو المكشـوطة تحت طبقـة من الطلاء الزجـاجى الشـفـاف أو ذى اللون الواحـد مـثل الاخضـر بدرجاته المختلفة، والازرق، والبنفـسجى، والاصفـر، والعسلى، والبنى، حيث كـان الطلاء يتجمع فى أجزاء الزخـارف المحزوزة أو المكشوطة فـتبدو بلون داكن عن سائر التحفة.

وقد عثر فى حـفائر الفسطاط والبهنسا على كميـات هائلة أغلبها بقايا أوانى أو أجـزاء منها، بعـضـها قـد أصـابه التلف أثناء التـسوية فى الفـرن مما يجـعل من الفسطاط والبهنسا مركزاً أسـاسياً لصناعة هذا النوع من الخزف الذى لم يصلنا منه

أوانى كاملة إلا فى القليل النادر على العكس من أوانى خـزف البريق المعدنى، ربما لأنه كـان أقل تكلفة ونفـقة من الخـزف ذى البريـق المعدنى ومن ثم فـإن العناية به والمحافظة عليه كانت أقل بكثير من النوع الأول.

وكان يزين هذا النوع عناصر زخرفية متنوعة نجد فيها رسوماً آدمية وحيوانية وزخارف نباتية وكـتابات كوفية تذكرنا بزخارف التحـف الفاطمية التى تنسب إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ببعض الأوانى الكاملة منه من بينها مجموعة من الصحون أو السلاطين يزينها زخارف بسيطة تتألف من زخارف نباتية متموجة أو جدائل محزوزة فى بدن الانية (اللوحة رقم ١٠٥). كما يحتفظ المتحف البريطانى بلندن بقـدر مستطيل الشكل يـزينه زخارف محزوزة تحت طلاء شـفاف أخضـر، تتألف من أشـرطة متـشابكة تحـصر بينهـا رسوم أوراق نباتيـة، ينسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

ووصلنا أيضـاً العـديد من الكسـرات يزين بعـضـهـا رسوم آدمـيـة تذكـرنا بزخارف الخزف ذى البريق المعـدنى تقوم فوق مهاد من الزخارف النباتيـة، بعضها يمثل مناظر شراب (اللوحة رقم ١٠٦). ويزين البعض الآخر رسوم طيور أو أرانب برية أو حـيوانات خـرافيـة مجنحـة تقـوم بدورها فوق أرضـية تزدحم بالزخـارف النباتية (اللوحة رقم ١٠٧).

وعثـر أيضاً على نوع من الخـزف الفاطمى كـسيت أوانيـه بطبقـة رقيـقة من البطانة الفـاتحـة يعلوها زخـارف متـعددة الألـوان من النوع المبـقع أو المقلم الذى يتضمن أشرطة ملونة بالأبيض والأخضر والأزرق والأصفر والبنى والبنفسجى، أو ببعض هذه الالوان نقـشت فى أشرطة متـجاورة تلتقى فى مركـز الاناء أو تزخرف بعض الأوانى طولياً وقد تضم أحياناً أشكالاً هندسية تتألف من نجوم نقش بداخلها

عناصـر نبـاتيـة أو كتـابات دعـائيـة بالخط الكوفى نقـشت تحت طبـقـة من الطلاء الزجاجى الشفاف وهو يذكـرنا فى الواقع بالخزف العباسى والطولونى الذى صنع تقليـداً للخـزف الصـينى المنسـوب إلى أسـرة تانج ويطلق عليـه خطأ اسم خـزف الفـيوم، رغم أنه لم يعـثر على قطع منـه فى هذا الاقليم وأغلب أوانية جـاءت من حفـائر الفسطـاط ومن حفائر الـبهنسـا التى أمدتنا كل منهـما بقطع تالفـة منه أثناء التسـوية فى الفرن، مما يعنى استـمرار انتاج وتقـليد هذا النوع مدة طويلة فى مـصر منذ العصر الطولونى فى القرن الثـالث الهجرى/ التاسع الميلادى. ومن أهم أوانى هذا النوع سلطانية صغيرة ذات قاعدة بسـيطة، محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقـاهرة تنسب إلى القرن الخـامس الهجـرى/ الحادى عشـر الميلادى، يزينـها من الداخل أشـرطة طولية مـتجـاورة نقشت باللون الأسـود والاخضـر والتيـركوازى والأصفر، اسفل طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، سالت بعض خطوط زخارفها أثناء عملية التسوية فى الفرن مما أكسبها شكل تجازيع الرخام (اللوحة رقم ١٠٨).

وبالمتـحف المذكور قـدر من هذا النوع قـوام زخرفـته مناطق نجـميـة الشكل ثمانيـة الأطراف نقشت باللونين الأصـفر والأسود فـوق مهاد فـيروزية اللون تحت طبقة مـن الطلاء الزجاجى الشفاف، بعـضها يتضمـن كتابات عربية دعـائية بالخط الكوفى نصها "بركـة كاملة، والبعض الآخر يتضمن على التـوالى وريدات متعددة الشحمات، وهو ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وازدهرت أيضـاً فى العصـر الفاطمى صـناعة الأوانى الفـخارية الغـفل من الطلاء كالأوانى التى استـخدمت فى تبريد مياه الشرب خاصـة فى فصل الصيف، والاوانى المطلية التى كانت تستخدم فيما يبدو للشرب فى فصل الشتاء حيث تفنن الفـخرانيـون أو صناع القلل فى إبتكار أشكال لطيـفة لهـذه القلل وفى زخرفـتهـا بأساليب مختلفة وزخارف مـتنوعة. وإن كانت أغلب القلل التى وصلتنا تمتاز بأنها

صغيرة الحجم، رقيقة الجدران ترك سطحها الخارجي ساذجاً غفلاً من الزخرفة التى اقتصرت على المصفاة أو شباك القلة الداخلى المثبت عادة فى المنطقة الفاصلة بين نهاية الرقبة وبداية البدن، أو قرب الشفة العليا للرقبة، والذى قصد منه تنظيم تدفق المياه خارج القلة أثناء عملية الشرب، ومنع تسرب الحشرات والهوام إلى داخل المياه بالقلة، إذ يزين هذه الشبابيك زخارف مفرغة ومحزوزة تبدو فى أكثر الاحيان غاية فى الدقة والابداع نشاهد بينها نقوشاً نباتية أو رسوماً هندسية بعضها بسيط والبعض الآخر مركب بالاضافة إلى الأشكال الآدمية والحيوانية ورسوم الطيور والاسماك والكتابات العربية وغيرها.

والفاحص لزخارف شبابيك القلل الاسلامية بصفة عامة وشبابيك القلل الفاطمية بصفة خاصة سوف يلاحظ بوضوح أن العناصر الزخرفية تقوم أساساً على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية، ومن ثم فهى تبدو أشبه بقطعة من نسيج المدبج (الدانتيلا) إلى حد كبير، إذ أنه فى كلا الحالتين لا يستعين الفنان بالأصباغ ولا بالبروز والتجسيم، ففى المدبج نرى الفراغ بين الخيوط الذى يقابلة فى شبابيك القلل الفراغ الناشئ عن الأجزاء المحفورة أو المنزوعة أو المثقوبة ليمر منها الماء، على حين تتبقى بعض الأجزاء الأخرى وهى التى تقابل الخيوط فى المدبج الأمر الذى يشهد لصناع هذه الأوانى الفخارية بالمهارة وحسن الذوق، كما يقوم دليلاً على نضوج الملكة الفنية عند هؤلاء الصناع وعلى معرفتهم وحبهم الفن للفن، بدليل حرص الفخرانى المسلم على إلباس هذه الشبابيك هذه الحلة من الجمال الفنى كما يقول المرحوم "محمد عبد العزيز مرزوق".

وتمدنا زخارف شبابيك القلل بسجل رائع للعناصر الزخرفية الشائعة فى الفنون الاسلامية حيث نجد بينها رسوماً آدمية وأشكالاً حيوانية وطيور وأسماك وعناصر نباتية ورسوماً هندسية بالاضافة إلى الزخارف الكتابية وغيرها من رسوم

المنازل أو القوارب أو السـفن أو شجيرات النخـيل التى تكمل بعضهـا البعض، إذ قلما نجـد أحد هذه العناصـر منفرداً قائمـاً بذاته، بل كثيـر ما نراه منقـوشاً بصحـبة بعض الاشكال الاخرى خاصـة الرسوم الهندسية التى تعد بمثابة قـاسم مشترك فى زخارف أغلب الشـبابيك التى وصلتنا من العصـور المختلفة والتى تمتد من العـصر الطولونى إلى العصر المملوكى، ويعنينا منها هناك الشبابيك التى صنعت فى العصر الفاطمى والتى تتـفق زخارفها مـن رسوم آدمية مـتنوعة وطيور من حمـام (اللوحة رقم ١٠٩)، وطواويس، ونسور، وحيوانات من أرانب برية (اللوحة رقم ١١٠) أو غزلان أو فيلة (اللـوحة رقم ١١١) أو جمال أو سبـاع، أو حيوانات خرافـية، تتفق مع نظائرها التى نراها على تحف من الخزف أو الخشب أو النسيج الفاطمى.

ووصلنا من هذا العـصر أيـضاً بعض الشـبابيك المـطلية بطلاءات زجـاجيـة شفافة ذات لون واحد، أو منقوشةٍ بزخارف ذات بريق معدنى تشبه طراز الزخارف التى نشاهدها على خزف القرنين الرابع والخامس للهـجرة/ العاشر والحادى عشر للميلاد.

ووجدت مجموعـة أخرى من شبابيك القلل الفاطمية يزينهـا زخارف نباتية وهندسية من ذلك شباك محفوظ فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى يزينه زخارف مـركبة تتألف من مثلث مـتساوى الأضلاع نقش فـوقه ورقة نباتية ثلاثية الشـحمات ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحـادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١١٢).

كما عـثر على بعض الشبابيك ذات الزخـارف الكتابية يهمنا منهـا الشبابيك ذات النقوش الكوفية الـتى تنسب إلى العصر الفاطمى من بينها شبـاك محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقـاهرة يزينه كلمة كوفية متقنة تتألـف من خمسة حروف هى "ك، أ، ل، م" لعلهـا تقرأ "كامـلة" وهذا يعنى أن بها خطأ كـتابى نتـيجـة جهل

الفخرانى بالقراءة والكتابة فجاء حرف اللام قبل الميم.

وصنع الخزافون فى العصر الفاطمى أختاماً فخارية غير مطلية مستديرة الشكل يزينها زخارف بارزة كانت مخصصة لطبع وحدات زخرفية على الكعك فى المواسم والأعياد التى شهد المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى العديد منها لاسيما فى شهر رمضان، والتى كانت تزخر بشتى أنواع الحلوى المشكلة على هيئة الصور والتماثيل بالاضافة إلى ما كان يحمل إلى الناس فى عيد الفطر من الخشكنانج والبسندود وأصناف الفانيذ الذى يقال له كعب الغزال والبرماورد والفستق وغير ذلك مما كان يصنع فى دار الفطرة التى شيدها الخليفة الفاطمى العزبز بالله، وكانت تنقل إلى القصر يوم العيد فى طيافر أى صوانى كبيرة مغطاة بطرح نفيسة وتنشر كالجبل الشاهق على مائدة طويلة بإحدى القاعات الكبرى، حيث يجلس الخليفة فى شباك ومعه الوزير ليشاهد العامة، وهى تأكل الفطرة، وتأخذ منها على سبيل البركة إلى دورهم دون منع أو حرج.

وقد وصلنا بعض هذه الأختام المزينة بزخارف بارزة أو غائرة تتألف إما من كتابات عربية نقشت معكوسة بالخط الكوفى، تتضمن عبارات خاصة بالطعام مثل "كل واشكر"، أو "كل هنياً"، أو "بالشكر تدوم النعم"، أو "كل وأشكر مولاك" من بينها واحد محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه زخارف غائرة تتألف من كتابة معكوسة نصها "كل هنياً" نقشت داخل شكل هندسى قائم الزاوية يتصل بأضلاعه الاربعة من الخارج أربعة مثلثات صغيرة حادة الزوايا تجعله أشبه بشكل نجمى يحيط بأضلعه الخارجية نقط ومثلثات صغيرة غائرة ينسب إلى نهاية القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١١٣).

ولدينا أختام يزينها زخارف هندسية بحته من ذلك ختم فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى يزينه زخارف هندسية بارزة قوامها جامة دائرية

يتوسطها شكل خماسى غيـر منتظم الاضلاع بداخله آخر أصغر منه، بوسطه ثقب مستدير ينسب إلى منتصف القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

وهناك كذلك بعض الأختـام التى يزينها رسوم حيوانية وطيـور وأسماك من بينها ختم فى مـجموعة متـحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخـرفته رسم لطائر لعله طاووس يبدو ناشراً ذيله، وفاتحاً منقاره يحيط به أوراق نباتية جناحية الشكل، داخل اطار به مثلثات حادة الزوايا صـفت على التبادل فى شكل دائرى ينسب إلى القرن الخامس الهجـرى/ الحادى عشر الميلادى. ولدينا ختم آخر فى مـجموعة دار الآثار الاسلامية بالكويت يزينه رسم لحـيوان صغير من ذوات الاربع لعله كلب أو ثعلب ينسب إلى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد (اللوحة رقم ١١٤).

ولعله من الطريف أن نشـير فى ختام الحـديث عن الاختام الفـخارية إلى أن أحد الحكام المصـريين لم يكتف بنقش الكعك الذى كان يقدم على مائـدته فى عيد الفطر بالاختـام، بل كان يأمـر أيضاً بأن يحشى بالدنانيـر الذهبية ويـطلق عليه اسم "أفطن له" أى تنبـه إلى ما بداخله كمـا فعل أبو بكر مـحمد بن عـلى المادرائى أحد كـتاب مـصر فى أيـام الدولة الاخشـيديـة حيث «عـمل فى أيامـه الكعك المحشـو بالسكر والقرص الصغار المسـمى "أفطن له" وعوض لبه لب ذهب، فى كل واحدة خمـسة دنانير». كـما روى المقـريزى أن هذا النوع من الكعك كان يبـاع فى سوق الحلاويين بالقاهرة وأنه كانت تروق رؤيته فى موسم عيد الفطر لكثرة ما يوضع فيه من حب الخشكناج وقطع البـسندور والمشاش وأنه كان يشـرع فى عمله فى نصف شهر رمضان فتملأ منه أسواق القاهرة ومصر والأرياف.

وصنع الفخاريون المصريون أيضاً أوانى فـخارية غفل من الطلاء أو مزججة بطلاءات خضراء أو تيركوازية اللون، صنعت من فخار سميك الجدران، اشتهرت

أخيراً بين الباحثين باسم قوارير النفط أو الكفيات بل ظلت مثار جدل ونقاش زمناً طويلاً، فهناك من عدها بمثابة صنج للوزن، أو مسارج للاضاءة، أو ثقلاً لشد خيوط السدى، ومنهم من رأى فيها أوان لتعتيق الخمر، أو لحمل ماء زمزم، أو لحفظ مساحيق التجميل، ومنها من رأى أنها كانت وسيلة لنقل الزئبق من مكان إلى آخر وأنها كانت تعرف بالفقاعات، ومع ذلك فنحن نميل إلى الترجيح بأنها كانت تستخدم كقوارير للنفط، لأنها تشبه إلى حد كبير القنابل اليدوية التى تستخدم فى الحروب، ولأنه عثر بداخل واحدة منها فى أطلال مدينة الفسطاط على بقايا نفط، كما وجد الفتيل فى فوهات الكثير منها وكانت تلقى على العديد باليد أو بواسطة المنجنيق لاشعال النيران والحرائق وحسبنا دليلاً على ذلك أيضاً ما ذكره المقريزى فى معرض حديثه عن حرق الوزير الفاطمى شاور لمدينة الفسطاط سنة ٥٦٤ هـ/ ١١٦٨م فذكر أنه "بعث إلى مصر أى الفسطاط، بعشرين ألف قارورة نقط وعشرة آلاف مشعل نار، وفرق ذلك فيها فارتفع لهب النار ودخان الحريق إلى السماء...".

وكانت قوارير النفط تملأ بمسحوق يتألف أساساً من النفط والصبر ونشارة الخشب وبذور القرطم المقشور أو بذور القطن أو السمسم، أو على هيئة سائل يتم مزجه وطبخه على النار ثم يصفى ويبرد ويوضع فى القوارير التى تزود بفتيل يتم اشعاله قبل الرمى بها على الهدف حتى تشتعل فيه النار.

وعثر أيضاً على نوع آخر من هذه الأوانى يمتاز بزخارف البارزة المحببة أطلقت عليها المخطوطات الحربية اسم الكفيات لأنها كانت تلقى على العدو بكف اليد، فإذا اصطدمت بأجساد الجند المدرعة بالحديد انفجرت وخرجت رائحتها فى خياشيمه فتسبب له اختناقاً، لأنها كانت تحشى بالنورة أو النشادر والبول.

أما فيما يتعلق بزخارف هذه القوارير فأغلبها يزينه زخارف بارزة محببة أو

تضليعات غائرة، أو أشكال نجمية سداسية الأطراف أو وريدات صغيرة ذات خمس شحمات تزين أعلاها على مسافات متساوية، كما وجدت بعض الأمثلة التى تزينها كتابات عربية بالخطين الكوفى أو النسخ، لذا يمكن أن ننسب كثيراً منها إلى العصور المصرية المختلفة التى تمتد من العصر الطولونى إلى عصر سلاطين المماليك الذى عرف استخدام كلا النوعين قوارير النقط والكفايات (اللوحة رقم ١١٥).

بقى أن نشير فى النهاية إلى أنه صنع من الفخار الغفل من الطلاء، والفخار المطلى لعب للأطفال منها تماثيل مجوفة لطيور وحيوانات، وأشكال آدمية كالعرائس، ومسارج صغيرة وصفارات، بعضها مزجج بطلاءات زرقاء أو خضراء أو صفراء أو بنفسجية نجد بعضها محفوظاً فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من ذلك بقايا كبش من الفخار المطلى له قرون ملتوية وذيل قصير وأرجله مفقودة، يكسوه طلاء زجاجى شفاف أخضر وأصفر ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١١٦).





الفصل السادس

النسيج

عرف الانسان صناعة المنسوجات منذ أقدم العصور واستخدمها فى شئونه المختلفة، ولم يقف بها عند حد المنفعة، بل عمل على أن يجمع فيها بين المنفعة والجمال الفنى من خلال الزخارف التى زين بها مصنوعاته من طبع وتطريز وزخارف منسوجة أو الزخرفة بواسطة خيوط السدى واللحمة بنفسها أثناء عملية النسيج.

وقد ترتب على الفتوحات الاسلامية أن تشتت الاسر الحاكمة بعد أن سيطر العرب المسلمين على هذه الدولة الناشئة وارتفع مستوى معيشتهم وزاد دخلهم فأقبلوا على اقتناء الملابس والمنسوجات وخاصة فى الحجاز وبلاد الشام ومصر والعراق لذلك كان من الطبيعى أن تزدهر صناعة المنسوجات فى هذه الفترة المبكرة وتتطور عما كانت عليه لتلائم ذوق المستهلكين الجدد. كما أتاح الاطار الجغرافى لهذه الدولة الناشئة نوعاً من الاكتفاء الذاتى للمواد الأولية اللازمة لصناعة النسيج مثل الكتان والصوف والقطن والحرير.

ويعد الكتان النبات الوحيد الذى استخدمت أليافه فى صناعة الغزل والنسيج منذ أقدم عصور مصر التاريخية، وقد عاد إلى مكان الصدارة فى العصر الاسلامى حيث استمرت العناية به فى العصور الاسلامية يشهد بذلك بعض قطع النسيج الاسلامية التى وصلتنا، وكتابات بعض الرحالة الذين أشاروا إلى المدن والقرى التى كانت تنتج الكتان فى العصر الاسلامى وتصدره إلى جميع أنحاء العالك مثل محلة بنها وبوصير وسمنود ومدينة شقا وسنور ودلاص وبوش والفيوم، كما أطلق العرب على الأقمشة المصنوعة منه أسماء مختلفة نذكر منها على سبيل المثال القصب والشرب والدبيقى.

وعرفت المدن العراقية أيضاً انتاج الكتان وإن كان أقل جودة من الكتان الذى اشتهرت بإنتاجه المدن المصرية، ومع ذلك فقد استخدم فى معظم المنسوجات

العراقية يشهد بذلك الاعداد الكثيرة من القطع الكتانية العراقية التى تزخر بها متاحف العالم حالياً.

والصوف كانت العناية به عظيمة فى مصر منذ العصر البطلمى حيث كان يلى الكتان فى الأهمية واستمر الحال على ذلك حتى الفتح العربى إذ يروى أن معاوية بن أبى سفيان عندما تقدم به السن كان احساسه بالبرد شديداً فوصفت له الأكسية المصرية التى تصنع من الصوف المرعز العسلى غير المصبوغ، فطلب عدداً منها، وما احتاج إلا إلى واحد فقط. كما اشتهرت مدينة تكريت فى العراق بإنتاج أجود أنواع الصوف. كذلك كانت مدينة ماردين تزود مراكز النسيج العراقية بالصوف المرعزى الجيد.

والقطن كانت زراعته منشرة فى كل من إيران والعراق منذ العصر الاشورى فقد كانت معظم مدنه تنتج كميات هائلة منه كمدينة البصرة والكوفة ومدينة الموصل وبعض المدن والقرى الصغيرة المنتشرة فى أنحاء البلاد، كما عرفت زراعته فى صنعاء. ومن المعروف أيضاً أن قدماء المصريين كانوا يعرفون القطن وكان يعبر عنه الشجر الصوف وهو نفس اللفظ الذى يستخدم حالياً فى اللغة الألمانية (Baumwolle). أما فى العصر الاسلامى فمازال يعوزنا الدليل المادى على معرفة مصر بزراعته واستخدامه فى صناعة النسيج رغم إشارة بعض أوراق البردى المؤرخة فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع عشر الميلادى إلى وجود زراعته فى مصر، ورغم إشارة العديد من المصادر إلى القطن المصرى الخام وإلى أسعاره بالنسبة لأسعار القطن المستورد. كذلك أشارت المصادر العربية إلى العديد من الأصناف القطنية التى كانت تمتلئ بها الأسواق المصرية كالبهنسا بصعيد مصر، وأخميم وغيرها.

أما الحرير فيطلق عليه المسلمون القز وذلك قبل غزله، وإذا ما تم غزله سموه

ابريسم، وعندما يخلط مع الصوف يسمى خزاً، وإذا صبغ الابريسم بالألوان سموه عند ذلك بالحرير. وقد عرف لأول مرة في بلاد الصين التي احتفظت بسر انتاجه من دودة القز وبسر تربية هذه الدودة، وفرضت عقوبة الاعدام على من يذيع هذا السر، ولكن شاءت الاقدار أن يعرف هذا السر بواسطة أميرة صينية تزوجت بحاكم إيراني وعند خروجها إلى مقر زوجها في إيران خبأت في ثنايا شعرها بويضات دودة القز، وفي وطنها الجديد فقست هذه البويضات وتوالدت وانتشرت فعرف الإيرانيون سر إنتاج الحرير، ثم إنتقلت أيضاً ديدان القز خلسة من إيران إلى بيزنطة، وانتشرت صناعة الحرير فيها وأقبل على منسوجاتها الاثرياء من الرجال والنساء مما أثار غضب رجال الكنيسة لأنهم عدوه نوعاً من الترف الذي يتعارض مع مبادئ المسيحية، وأخذ رجالها يعظون الناس بعدم استخدام الحرير، لكن العظات جاءت بعكس المطلوب وإزداد إقبال الناس على الملابس الحريرية وجاء الاسلام فلم يحرم استخدام الملابس الحريرية كما يدعي الباحث البريطاني كريستي، ولكنه عمل على تنظيم استعماله فأباحه من غير قيد أو شرط للنساء، ورخص للرجال ارتداء الملابس الحريرية عند الضرورة كما أباح لهم أيضاً استعمال الثوب إذا كان به من الحرير قدر اصبعين أو أربعة أصابع مما انعكس أثره على زخرفة بعض المنسوجات ببعض الاشرطة من خيوط الحرير. ومع ذلك فقد أقبل بعض المسلمين في منتصف القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي على استخدام الملابس الحريرية إذ يذكر صاحب كتاب الأغاني أن مصعب بن الزبير أهدى عمر بن ربيع مجموعة من الحلل من الوشي والخز والحرير العراقي.

خلاصة القول أنه بعد انتشار الاسلام وإنقضاء دور الزهد والتقشف الذي ساد العالم في بداية تاريخه بسبب كراهية الترف والملابس الحريرية، لقيت صناعة النسيج تشجيعاً خاصاً في الأقاليم الاسلامية المختلفة، ولاسيما بعد أن انتشرت

عادة الخلفاء والامراء فى الانعام على رجال الدولة بالخلع الثمينة والملابس الفاخرة.

أولاً : الطراز الأموى :

اتجهت صناعة النسيج بعد الفتح العربى فى كل من مصر وبلاد الشام وإيران والعراق اتجاهين: أحدهما شخصى، والثانى رسمى. أما الاتجاه الشخصى فيتمثل فى امتلاك بعض الاسر أنوالاً خاصة بهم كانوا ينسجون عليها منسوجات يبيعونها لحسابهم الشخصى، على حين كان الاتجاه الرسمى يتمثل فى إشراف الخلافة على مصانع النسيج واحتكارها لما تنتجه من منسوجات مختلفة صارت تعرف باسم الطراز كما صار يطلق على هذه المصانع اسم دار الطراز منذ العصر الأموى.

والطراز كلمة فارسية معربة مأخوذة من كلمة "طرازيدن" بمعنى يطرز أو يوشى، ثم اطلقت على الثوب المحلى بالتطريز إذا كانت زخارفه عبارة عن أشرطة كتابية، ثم اتسع مدلولها وأصبحت تطلق على المصنع الذى تطرز فيه هذه الاشرطة. ولقد إختلفت الروايات بصدد نشأة مصانع الطراز فهى حسب رواية ابن خلدون فارسية الأصل لأنه كان من عادة ملوك العجم قبل الاسلام أن يجعلونه بأشكال وصور معينة تميزاً من غيرها. ولقد ورث المسلمون عنهم هذه العادة ولكنهم اعتاضوا عن الصور والرسوم بكتابة أسماء خلفائهم مع كلمات أخرى تجرى مجرى الفأل والدعاء، لذا فإن الدور المعدة لنسج أثوابهم فى قصورهم تسمى دور الطراز.

على حين يرى بعض الباحثين أن إيران ليست وحدها أصل هذا النظام لأن مصر القديمة تعتبر أيضاً من أقوى المصادر التى وجد فيها هذا النظام قبل الاسلام، لاسيما وأننا بصدد الأصل الفارسى لا نملك سوى رواية ابن خلدون، فى الوقت

الذى يوجد لدينا بصدد الأصل المصرى دليلاً أقوى وأوضح من مجرد رواية ابن خلدون، ذلك أن المؤرخ الرومانى أورسيوس (Orosius) يقول: "أنه كان فى الاسكندرية فى عصر البطالمة مصنع ملكى للغزل والنسج، وان الملكة كليوباترا قد عهدت بإدارة هذا المصنع الملكى إلى أحد أعضاء مجلس الشيوخ الرومانى يدعى أوفينوس (Ovinius). وأنه عندما فتح الرومان مصر فى أواخر عصر البطالمة أمر قائد جيش الفتح اكتافيوس بإعدام هذا الشيخ الرومانى لأنه حط من كرامة وطنه روما العظيمة، ومن كرامة مركزه الشخصى عندما قبل أن يعمل فى وظيفة تحت أمر الملكة كليوباترا". لذا يرجح أن المصنع الملكى البطلمى الذى كان يديره فى الأسكندرية بمصر عضر مجلس الشيوخ الرومانى قد ظل قائماً فى تلك المدينة فى العصرين الرومانى والبيزنطى وكان يسمى جينسيم (Gynaceum). وقد استمر حتى وجده العرب بالاسكندرية عند الفتح، وكان يعنى مكاناً ملحقاً بالقصر فيه أرقاء ينسجون ويصبغون الحرير ويعملون ملابس رجال البلاط، وكان محرماً على الرعية أن ينسجوا أقمشة تشبه تلك التى يعملها نساج القصر.

ويرجح أيضاً أيضاً أن الجينسيم كان منتشراً فى جميع أنحاء الدولة البيزنطية بدليل أنه أشير إليه كثيراً فى القوانين البيزنطية مما يدفع إلى الاعتقاد بأن هذه المصانع الملكية للنسيج كانت بمثابة النموذج الاصلى للطراز الاسلامى.

ورغم هذا الاختلاف بصدد الموطن الاصلى للطراز فهناك شبه إجماع على نشأة الطراز فى العصر الأموى. فقد ذكر البيهقى بصدد تحويل الطراز من الاغريقية إلى العربية أن الخليفة عبد الملك بن مروان أمر واليه على مصر عبد العزيز بن مروان بالغاء الطراز المسيحى من على الملابس والورق والستور، وإن يكتب بدلاً منه شهادة التوحيد، ومعاقبة كل من يخالف ذلك، كما أمر واليه وإبنه عبد الله بن عبد الملك بعد ولايته على مصر سنة ٨٦هـ/ ٧٠٥م بأن يتخذ زياً مخالفاً لزى

الاقباط ومن ثم فقد ظهرت بعض الحروف العربية والعبارات الاسلامية منقوشة على النسيج فى كل من مصر وغيرها من أقاليم العالم الاسلامى حيث استخدم الطراز العربى فى سائر أقطار الخلافة، وظل كذلك فى جوهره، وكان يتضمن عادة اسم الخليفة أو الحاكم أو ذوى النفوذ من الوزراء والامراء، بالاضافة إلى اسم المدينة التى نسج فيها والتاريخ الذى نسج فيه، وقد كانت هذه الكتابات والنصوص تقتضيها عادة الخلع التى سارت عليها الخلافة، كما كان الطراز يعد بمثابة شارة من شارات الخلافة وليس مجرد زخرفة لتزيين المنسوجات. وخصصت وظيفة رسمية للاشراف على الطراز صار صاحبها يعرف باسم ناظر الطراز أو صاحب الطراز.

وقد عرفت كل أقاليم الخلافة نوعين من الطراز أو مصانع النسيج هما طراز العامة، وطراز الخاصة، ورغم أننا لا نعرف على وجه الدقة مدى الفرق بينهما لصمت المصادر العربية إزاء هذا الموضوع، إلا أنه أصبح بالامكان فى ضوء ما وصلنا من منسوجات أثرية القول أن طراز الخاصة كان مختصاً بنسج ملابس الخلفاء وكبار رجال الدولة، وأن طراز العامة كان مختصاً بنسج ثياب من هم دون ذلك فى المرتبة، وكان كلاهما تحت رقابة الخلافة. ونستشف أيضاً من قطع النسيج الاثرية التى وصلتنا أن لفظة طراز العامة أسبق فى الظهور على النسيج من لفظة طراز الخاصة.

وكان نسيج مصر قبل الاسلام على قدر كبير من الشهرة وحسبنا دليلاً على ذلك أن المقوقس والى مصر البيزنطى رد على كتاب النبى ﷺ الذى دعاه فيه إلى الاسلام بهدية لطيفة كان فيها قباء وعشرون ثوباً من قباطى مصر أى من النسيج المنسوج بطريقة القباطى المعروف بالانجليزية (Tapestry) والذى يطلق عليه المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق لفظة الزخرفة المنسوجة، وهى لفظة مأخوذة من

لفظ القبط ومنها القبطية وهى ثياب بيض من كتـان كانت تتخذ بمصر قبل الاسلام وبعده حـتى نهاية العصر الفـاطمى وربما بعد ذلك بقليل، وكانت منسـوجات هذا النوع تنسج بالطريقة العادية للنسيج، أى تقاطع خيوط اللحمة بخيوط السدى حتى إذا وصل النساج إلى النقطة التى يريد زخرفتها أوقف عملية الحشو بخيوط اللحمة وأخـذ فى عمل الزخـرفة بخـيـوط جديدة تخـتلف فى لونهـا عن خيـوط اللحمـة الاصلية. وبعد الفراغ من عمل الزخرفة تنظم خيوط السدى كما كانت من قبل ثم تستأنف عملية النسيج التى كانت تزاول قبل الزخرفة.

وقد أجمع علماء الآثار على تقسيم منسوجات مصر قبل الاسلام إلى ثلاث مجموعات تختلف أسمائها بإختلاف المؤثرات الفنية ولا دخل للأحداث السياسية فيها حسب تعبير المرحومة سعاد ماهر.

المجمـوعة الأولى يطلق عليـها نسـيج العصـر الاغريقى الرومانـى ويمتد من القرن الثالث إلى الخامس الميلادى، وهى تمتاز من الناحية الزخـرفية بكثرة استعمال الرسوم الآدميـة والحيوانيـة بجانب العناصر النبـاتية والهندسيـة وتمثل هذه الرسوم الطبيعة أصدق تمثيل وتبدو مليئة بالحيـاة والحركة والحيوية كما تمتاز بحسن التأليف وبالتوزيع المنتظم ، وبإقـتصار الزخرفة على لون واحـد هو الارجوانى أو الكحلى، أو البنى.

ويعرف نسيج المجموعة الثانية بنسيج عصر الانتقال ويمتد من القرن الخامس إلى القرن السـادس الميلادى، وتعد منسوجـات هذه الفترة بمثابة همزة الوصل بين نسيج العـصر الاغريـقى الرومانى ونسيج المجـموعة الثـالثة، ويعـوز موضوعـاتها الزخرفية الحياة والحركة والبعد عن تمثيل الطبيعة، وبكثرة استخدام الرموز المسيحية كالصليب الذى يرسم فى كثير من الاحيان على هيئـة العلامة الهيروغليفية (عنخ) وهى علامة الحـياة عند قدماء المصريين، ورسـوم السمك، وكثرة استعـمال الرسوم

الشخصية النصفية فى وسط الموضوع الزخرفى، وبظهور الألوان البراقة وتدرجها وبضعف الرسوم النباتية والهندسية التى يغلب عليها الأهمال وعدم الدقة.

أما المجموعة الثالثة فيطلق عليها نسيج العصر القبطى ويرجعها أغلب علماء الآثار إلى الفترة الممتدة من القرن السادس إلى التاسع للميلاد بيد أننا نرى أنها لا تتجاوز نهاية القرن الثامن الميلادى وتمتاز زخارفها بالمزج بين عناصر الفن الهلينستى والفن الساسانى حيث نشاهد بعض الاساطير الاغريقية مع تحوير يتفق مع مبادئ الدين المسيحى، ورسوم الزهريات والسلال التى ينبثق منها الرسوم النباتية، والرسوم الآدمية ذات السحنات والجلسات المتأثرة بالفن الساسانى، ورسوم موضوعات الصيد والانقضاض، بالاضافة إلى بعض العناصر المصرية القديمة كعلامة الحياة عنخ وزهرة اللوتس وبعض التمائم كالجعران وغيره. كما تتميز الزخارف بالتكرار والبعد عن التماثل، والبعد عن محاكاة الطبيعة وبالتحوير حيث أصبحت يغلب على الرسوم الآدمية والحيوانية والطيور الطابع البدائى والبعد عن الواقع، فأصبحت رسوماً رمزية تظهر أوضح مميزات الاشكال فقط، لذا رأى فيها البعض رسوماً كاريكاتورية لم تأت عفواً، بل كانت أسلوباً مقصوداً لأنها أقرب ما تكون إلى الرسوم الهندسية التى حظيت بعناية الفنان ووافقت فيما بعد مزاج الفاتح العربى وأصبحت الاساس الأول للموضوعات الزخرفية. على حين رأي فيها البعض الآخر رسوماً ركيكة تنم عن ضعف لذا لجأ الفنان إلى الألوان البراقة الصارخة التى هدف من ورائها التغطية على ردائة الرسوم وضعفها.

وبعد الفتح العربى لمصر أضيفت الكتابات العربية إلى الزخارف القديمة، الأمر الذى ترتب عليه أن أصبح التصميم الزخرفى للمنسوجات هو الشريط أو الاشرطة الافقية التى تتضمن العناصر الزخرفية والكتابات العربية التى عرفت بنسيج الطراز.

هذا ويلاحظ أن الكتابات على النسيج كانت تنفذ بعدة طرق، فهى إما تنسج فى لحمة الثوب وسداه، أى بطريقة نسيج القباطى، أو تطرز الكتابة على النسيج السادة، أو على الثوب بعد نسجه بخيوط من الحرير أو الذهب أو الفضة، الذى يختلف فى لونه عن لون الثوب المزركشة عليه، أو كانت تنقش أو تطبع على الثوب مباشرة.

وأقدم مثال مؤرخ لنسيج الطراز فى مصر هو قطعة من الكتان الرقيق محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينها شريط زخرفى أفقى منسوج بطريقة القباطى يضم رسوماً لطيور محورة عن الطبيعة نقشت داخل مناطق بيضاوية، تذكرنا بالاسلوب الكاريكاتورى الذى ساد منسوجات المجموعة الثالثة فى القرنين السادس والسابع للميلاد، يعلوه شريط آخر به كتابات كوفية بسيطة نصها "هذه العمامة لسمويل بن مرقس عملت فى شهر رجب من شهور المحمـ[ـدية] من سنة ثمان وثما[نين] "(اللوحة رقم ١١٧). وقد شك بعض علماء الآثار فى صحة هذا التاريخ بحجة أن أسلوب الزخرفة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، واعتقدوا ان الثقب الموجود فى نهاية النص بعد رقم العشرات كان به كلمة مائتين، بيد أن المرحومة سعاد ماهر حسمت هذا الشك استناداً إلى أن العناصر الزخرفية مازال يغلب عليها الطابع الكاريكاتورى، وإلى أن اسلوب الخط يشبه إلى حد كبير أسلوب الكتابات الاثرية التى ترجع إلى القرن الهجرى الأول، كما ذكرت أن الثقب الموجود بعد رقم العشرات لا علاقة له بالنص لأنه يبدأ بعنصر زخرفى على شكل نجمة وينتهى بنفس العنصر قبل الثقب المذكور مما يعنى أن النص قد انتهى. وذكرت أيضاً أن عبارة "شهر رجب من الشهور المحمدية" الواردة فى النص تدل دلالة واضحة على الصانع كان حديث العهد بالتقويم الهجرى. الأمر الذى يدل دلالة قاطعة على أن هذه العمامة نسحت فى شهر رجب سنة ٨٨هـ/ يونيو٧٠٧م، أى بعد الفتح

العربى لمصر بما يقرب من سبع وستين عاماً وهى مدة غير كافية لنضوج الفن الاسلامى ومن هنا كانت الزخرفة تشير فى فلك النسيج القبطى الذى كان سائداً فى البلاد.

وهناك قطعة ثانية شبه مؤرخة فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن تتضمن شريطاً زخرفياً يتألف من ثلاث مناطق بالوسطى منها زخرفة على شكل قلب، وبالآخرين صفان من نقط بيضاء تتخللها مربعات ويعلو المناطق الثلاث سطر من الكتابة الكوفية البسيطة يتضمن اسم مروان أمير المؤمنين، لعله مروان بن الحكم أو مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية.

ولدينا أيضاً قطع أخرى تجمع بين الزخرفة القبطية والكتابات العربية بالخط الكوفى وان كانت تخلو فى كثير من الاحيان من التواريخ، أغلبها محفوظ فى نفس المتحف، من ذلك قطعة من الكتان يزينها شريط عريض به رسوم طيور وحيوانات محورة يعلوه شريط ضيق به كتابات كوفية بسيطة نصها "بسم الله بركة من الله"، ويمكن نسبتها أيضاً إلى العصر الأموى فى أوائل القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى. وهناك قطعة ثالثة من نسيج الكتان قوام زخرفتها شريطان ضيقان بهما زخارف هندسية على هيئة مثلثات، يحصران نصاً عربياً بالخط الكوفى البسيط نسج بالكتان الابيض على أرضية من الصوف الكحلى، نصه "... عظة من الله وحده لا شريك له" تنسب بدورها إلى العصر الأموى. ولدينا أيضاً قطعة رابعة من الصوف منسوجة بطريقة القباطى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس تقتصر زخارفها على رسوم حيوانية ونباتية محورة عن الطبيعة مرسومة بالأسلوب الكاريكاتورى، داخل مناطق هندسية تنسب أيضاً إلى أوائل العصر الأموى (اللوحة رقم ١١٨). تسير بدورها فى فلك النسيج القبطى الذى كان سائداً فى البلاد.

ووصلنا كذلك قطع أخرى تجمع بين الزخرفة القبطية والكتابات العربية وإن

كانـت تخلو من التاريخ، مـحفـوظة فى نفس المتـحف، من ذلك قطعة من الكتـان يزينهـا شريط أفـقى من الكتـابة الكوفيـة، منسوج بـطريقة القـباطى، أرضـيتـه من الصوف الكحلى والكتابة بخيوط الكتان الأبيض، يحيط به شريطان ضيـقان بهما زخارف هندسية على هيئة مثلثات.

ويحتفظ متحف جاير اندرسون بالقاهرة بدوره بعدد من قطع نسيج القباطى يمكن نسبتهـا إلى الطراز الأموى من بينها واحدة ذات زخارف صـوفية على سدى من الكتان تشتمل على عناصر نباتية باللون الكحلى على أرضية صفراء تنسب إلى القرن الأول الهـجرى/ السابع الميـلادى. وبه أيضاً ثلاث قطع من الصـوف يزينها زخارف هندسيـة ونباتية محورة، ذات ألون مـتعددة تتألف من الأحمـر والأخضر النافض والأصـفـر والأبـيض والأزرق تنسب بدورها إلى نفس الـفـتـرة (اللوحـة رقم ١١٩).

وينسب إلى هذا العـصر أيضاً قطعـة من الكتان، محـفوظة فى مـتحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينها فروع نباتية متموجة ينبثق منها أوراق نباتية وعناقيد عنب مطرزة بخـيوط من الحـرير الأحمر والـذهبى، تعكس لنا التأثيـر بالاساليب الفـنية الهلينستية يرجح نـسبتها إلى بلاد الشام فى القرن الأول أو الثـانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد.

كما ازدهرت صناعة النسيج فـى إيران فى فجر الاسلام وكانت بعض المدن الايرانية تدفع الجزية عدداً من منسوجاتها النفيسة وترسله إلى بلاط الخلافة. كذلك أطنب الجـغرافـيون والمؤرخـون المسلمـون فى العصـور الوسطى فى الحـديث عن إزدهار صناعـة النسيج فى كـثيـر من المدن الإيرانيـة مثل تسـتر التى كـانت مركـزاً عظيـماً لإنتاج الـديباج الذى كـان يصدر إلى شـتى بقاع الدنيـا، وأصبـهان والرى ونيسابور وقزوين ويزد وبصنا وقاشان وآمل ومرو وكازرون وشيراز، وكانت كلها

تنتج من المنسوجات الحريرية والقطنية والصوفية ما ذاع صيته فى العصور الوسطى.

ومع ذلك فإننا لا نكاد نعرف اليوم نماذج تستحق الذكر من منتجات إيران فى صناعة النسيج ابان هذه الفترة المبكرة، بيد أنه لو تذكرنا شهرة إيران فى مجال الفنون والصناعات الأخرى، وأنها ظلت فترة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماماً من دائرة الاساليب الفنية الساسانية، لو تذكرنا كل ذلك لأمكننا القول بأن صناعة النسيج فى إيران ظلت فى القرون الأولى للإسلام متأثرة بالطراز الساسانى فى استخدام الزخرفة بحبات الؤلؤ والاشرطة والأوراق النباتية والخطوط المتشابكة والمتقاطعة، وفى استخدام الدوائر المتماسة أو المتداخلة، والمناطق أو الجامات المتنوعة الاشكال التى تضم بداخلها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور الطبيعية والخرافية، وحسبنا دليلاً على ذلك أن المنسوجات الساسانية كان لها صيت واسع فى الشرق الادنى، كما أن النساجون فى إيران كانوا بطبيعتهم يحافظون على أسالسيبهم الصناعية والفنية إلى حد كبير خاصة أن العرب الفاتحين لم تكن لديهم خبرة بفن النسيج وأساليبه.

كذلك كان الحال بالنسبة للمنسوجات العراقية، إذ لم تصلنا منسوجات من العراق فى فجر الاسلام رغم شهرة العديد من المدن العراقية بصناعة النسيج عند الفتح العربى لها مثل المدائن والانبار والحيرة التى استمرت تنسج ما كانت تنسجه قبل الاسلام وكان أهلها يدفعون الجزية مما كانوا ينسجون وخاصة النسيج الذى تعمل منه الطيالس، والجزيرة التى اشتهرت بمنسوجاتها الصوفية المعروفة بالمرعز، ونصيبين وحران ومنبج الذى كان الفائض من أقطانها يصدر إلى بلاد الشام وأرمينية التى كان لمنسوجاتها الصوفية مكان الصدارة فى قصور الخلفاء والأمويين، والموصل التى حازت شهرة واسعة بين المدن العراقية بإنتاجها من النسيج القطنى البديع والشاش الموصلى.

ثانياً: الطراز العباسى :

استمرت دور الطراز فى العصر العباسى فى كل من مصر والعراق وإيران فى إنتاج ما يحتاج إليه الخليفة ورجال بلاطه من كسوات بالإضافة إلى ما تحتاجه العامة من النسيج طوال عصر الخلافة العباسية التى عمدت إلى إنشاء خزانة للكسوات لحفظ المنسوجات والثياب على أنواعها التى تنتجها دور الطراز، وكانت هذه الأخيرة أيضاً على نوعين: خزائن الكسوات العامة، وخزائن الخاصة التى كانت تلحق غالباً بقصور الخلافة والامراء وكان لها مشرفون وكتاب وسجلات يدون فيها ما يرد إليها من الثياب الجدد، ويخرج منها وحسبنا دليلاً على ذلك ما يذكره القاضى ابن الزبير فى كتابه الذخائر والتحف بصدد خلافة الأمين بعد أبيه هارون الرشيد إذ يقول على لسان الفضل بن الربيع "لما ولى الأمين الخلافة بعد أبيه هارون الرشيد فى سنة ١٩٣هـ/ ٨٠٨م، أمرنى أن أحصى ما فى الخزائن من الكسوة والفرش... فأحضرت الكتاب والخزان وأقمت أحصى أربعة أشهر وأشرفت على ما لم أتوهم أن خزائن الخلافة تحويه، ثم أمرتهم أن يكتبوا لكل صنف جملة وكان الموجود فيها أربعة آلاف جبة وشى، وأربعة آلاف جبة مبطنة بسمور وفنك وسائر الوبر، وعشرة آلاف قميص وغلالة، والفا سروال، وكثير من أصناف الثياب، وأربعة آلاف عمامة، وألف طيلسان، وألف رداء من أصناف الثياب، وخمسة آلاف منديل أصناف، وألف وخمس مئة طنفسة خز، ومئة نمط خز، وألف ستر خز، وثلاث مئة ستر ديباج، وأربعة آلاف زوج جوارب".

ورغم هذه الأعداد الهائلة من الثياب التى وجدت فقط فى مركز الخلافة العباسية فإنه لم يصلنا من النسيج العباسى إلا قطع صغيرة نجدها حالياً موزعة فى المتاحف الأثرية وفى المجموعات الخاصة بعضها صنع فى مصر وبعضها صنع فى إيران والعراق، وأغلبها إما من الصوف أو الكتان أو من كلاهما، والقليل من

الحرير والقطن. ويميز القطع المصرية زخارفها المنسوجة بطريقة القباطى على أنوال أفقية أو رأسية، وهى تتألف من رسوم نباتية محورة عن الطبيعة، محصورة فى أشكال هندسية، أو من رسوم حيوانية وطيور شديدة التحوير إلى درجة أنه يصعب فى كثير من الأحيان ردها إلى أصولها الأولى وتشبه الرسوم التى تزين منسوجات المجموعة الثالثة القبطية، ولولا وجود أشرطة الكتابات العربية المصاحبة لها ما ترددنا فى نسبتها إلى نسيج المجموعة المذكورة.

ومن أهم منسوجات هذا النوع قطعة من الصوف أرضيتها حمراء وزخارفها صفراء ضمن مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينها حوالى خمسة أشرطة زخرفية، الأول قوامه معينات بداخلها نقط منتظمة، والثانى به أفرع نباتية، وفى الثالث كتابة كوفية تفيد أنها نسجت فى مدينة القيس سنة ١٦٨هـ/ ٧٨٤م، وفى الرابع زخرفة نباتية، أما الخامس فبه صورة طائر على شكل ديك مقلوب الوضع وسمكتان متقابلتان (اللوحة رقم ١٢٠).

ويوجد فى متحف برلين قطعة أخرى من الكتان ذى اللون الأحمر تحمل اسم الخليفة هارون الرشيد (١٧٠ ـ ١٩٣هـ/ ٧٨٦ ـ ٨٠٩م)، ويزينها ثلاثة أسطر من الكتابات الكوفية مطرزة بخيوط من الحرير متعددة الألوان، يرجح المستشرق الالمانى "كونل" نسبتها إلى مصر، رغم تأكيد إحدى الباحثات العراقيات على أنها من صناعة بغداد لإحتواء النص المدون عليها على عبارة "فسيكفكم الله" التى سبق لثانى الخلفاء العباسيين أبو جعفر المنصور أن أمر بنقشها بين كتفى كل رجل على الدراريع التى يلبسونها.

ولدينا كذلك قطعة ثالثة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من الكتان قوام زخرفتها شريط عريض به زخارف هندسية يوجد أسفله سطر من الكتابات الكوفية تحمل اسم الخليفة العباسى الأمين (١٩٣ ـ ١٩٨هـ/ ٨٠٩ ـ ٨١٣م)،

عملت فى طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين، تعد أقدم قطعة نسيج وصلت إلينا تحمل لفظة طراز العامة فى مصر.

وهناك قطعة رابعة محفوظة أيضاً فى نفس المتحف منسوجة بدورها من الكتان غير المصبوغ تقتصر زخارفها على شريط من كتابات كوفية مطرزة بخيوط من الحرير ذات اللون البنى ، تتضمن اسم الخليفة العباسى المأمون، عملت فى طراز الخاصة سنة ٢١٦هـ / ٨٣١م، ينسبها البعض إلى مصر، والبعض الآخر إلى بغداد إستناداً إلى استخدام الخيوط الحريرية البنية اللون فى طراز الكتابة التى شاع استخدامها فى منسوجات العراق.

ووصلنا أيضاً بعض نماذج للمنسوجات التى صنعت فى دور الطراز المصرية من الدولة الطولونية التى كانت تعد من أهم الهدايا النفيسة التى يبعث بها أمراء هذه الدولة إلى بلاط الخلافة العباسية، وهى تنقسم إلى قسمين: الأول عبارة عن منسوجات صوفية أو كتانية سميكة منسوج فيها رسوم طولونية المسحة، قوامها عناصر نباتية تمت بصلة كبيرة إلى طراز سامراء، أو مناظر لطيور أو حيوانات أو بعض الرسوم الآدمية، حصرت أحياناً داخل أشرطة أفقية عريضة، يوجد أسفلها فى بعض الأحيان سطر من الكتابات الكوفية تشبه فى طرازها الخط المنقوش على الطراز الخشبى فى جامع أحمد بن طولون أو على شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، من ذلك قطعة من الكتان السميك محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخرفتها رسم لزهرة محورة نقشت بخيوط من الصوف ذات اللون الكحلى على أرضية فاتحة اللون بطريقة القباطى (اللوحة رقم ١٢١). وبالمتحف قطعة ثانية من الكتان أيضاً يزينها ورقة نباتية محورة عن ورقة العنب الخماسية الشحمات يخرج منها فروع نباتية تلتف حولها، نقشت بدورها بخيوط من الصوف الكحلى اللون فوق أرضية بيضاء.

وهناك قطعة ثالثة بنفس المتحف نسجت من الكتان السميك بطريقة القباطى، يزينها رسم لطائر يشبه الطاووس متأثراً بالتقاليد الساسانية حيث يلتف حول عنقه عصابة طائرة، ويتدلى من منقاره ما يشبه الثمرة، نقش بخيوط من الصوف الكحلى اللون على أرضية بيضاء (اللوحة رقم ١٢٢).

ويضم المتحف الاسلامى أيضاً قطعة رابعة من الكتان نسجت بطريقة القباطى قوام زخرفتها رسم غير متقن يمثل سبع البحر نقش بخيوط من الصوف الاصفر والاخضر الباهت والكحلى والابيض، يرجح نسبتها أيضاً إلى هذه المجموعة من النسيج الطولونى (اللوحة رقم ١٢٣).

وهناك كذلك قطعة خامسة ضمن مجموعة نفس المتحف تنسب بدورها إلى العصر الطولونى فى مصر مصنوعة من الكتان يزينها زخارف صوفية تتألف من شريط عريض به جامات بيضاوية الشكل يحف بكل منها إطار به حبات لؤلؤ بيضاء اللون، بالجامة الأولى شكل شجرة وبالثانية صورة وجه آدمى، أما الجامات الثلاث الباقية فيشغل كل منها حيوان من ذوات الأربع نقش فى حركة عدو، ويحده من أسفل شريط ضيق به جديلة ثنائية الاطراف يليها إلى أسفل شريط من الكتابات الكوفية نصها "مما عمل فى طراز الخاصة بمدينة البهنسى" (اللوحة رقم ١٢٤).

أما القسم الثانى من المنسوجات الطولونية فيمثله مجموعة من المنسوجات اصطلح علماء الآثار على تسميتها بطراز الفيوم أو بمنسوجات الفيوم، نظراً لوجود اسم الفيوم على قطعة منها وهى إما من الكتان المطرز بخيوط من الصوف أو الحرير، أو من الصوف الخالص، وقوام زخارفها رسوم آدمية وحيوانية وطيور، رسمت بطريقة ساذجة بعيدة عن الدقة والاتقان، وتفتقر إلى الجمال الفنى وحسن التوزيع، ويغلب على ألوانها الشدة والعنف فى القطع المنسوجة من الصوف، أو

الهدوء والانسجام فى القطع المنسوجة من الكتان والمزينة بأشرطة من الخيوط الحريرية، كما يزينها زخارف تشبه حروف الكتابات العربية ولكنها ذات طابع خاص، فهى تمتاز بسيقان حروفها التى تشبه رأس الرمح لذا يصعب قراءتها فى بعض الأحيان، أو تحمل نصوصاً عربية ذات شكل غريب لا يتبع القواعد المألوفة فى الخط الكوفى بل تتصاعد هامات الحروف فيها بشكل مدرج لم نشاهده من قبل، مما يجعلنا أمام فن شعبى نشأ فى الفيوم بعيداً عن العاصمة، مزج على أيدى نساجين شديدى التعصب للأساليب الفنية القديمة الذين حرصوا على استخدام الكتابات العربية مع زخارفهم حتى تتمشى منتجات أنوالهم مع الذوق الاسلامى الجديد الذى ساد البلاد، من ذلك قطعة منسوجة من الكتان والصوف تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، عليها شريط أحمر يتضمن صفاً من الجمال البيضاء والخضراء، رسمت بأسلوب ركيك، نقش أسفله شريط من الكتابات الكوفية ذات الهامات المدرجة نصها "[سعا]دة ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فى طراز الخاصة بمطمور من قرى كورة الفيوم" (اللوحة رقم ١٢٥).

ويبدوا أن هذا الطراز، الذى يرجح المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق أنه من إنشاء أحمد بن طولون بعد استقلاله بمصر عن تبعية الخلافة العباسية، قد استمر حتى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى فى أوائل حكم الخلافة الفاطمية يشهد بذلك قطعة محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من نفس الطراز عليها شريط من الكتابة الكوفية تنص على أنها عملت فى العصر الفاطمى سنة ٣٧٥هـ/ ٩٨٥م أو سنة ٣٩٥ هـ/ ١٠٠٤م، يصاحبه شريط آخر به زخارف نباتية وهندسية وطيور مرسومة بأسلوب طراز الفيوم.

وبالمتحف نفسه قطعة أخرى من الكتان قوام زخرفتها أشرطة مطرزة بخيوط من الحرير نسجت بطريقة القباطى، تتضمن رسوماً آدمية وحيوانية وطيور نقشت

بدورها بأسلوب طراز الفيوم تنسب إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

ووصلنا أيضاً بعض النماذج من المنسوجات العراقية تحت حكم الخلافة العباسية أغلبها من الصوف أو الكتان المطرز بخيوط قطنية أو حريرية، بالاضافة إلى بعض المنسوجات الحريرية الخالصة، حيث يغلب على زخارف تلك المنسوجات التأثيرات الساسانية، من ذلك قطعة من الصوف البنى محفوظة بمتحف بوسطن تنسب إلى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، منسوجة بطريقة القباطى بخيوط من القطن الابيض غير المصبوغ، وخيوط من الصوف الازرق الداكن والاصفر والاخضر والاحمر، قوام زخرفتها رسوم حيوانية ونباتية داخل مناطق هندسية، يشاهد بينها رسم مكرر لوعل صغير أو حمل يتطاير من رقبته عصابة طائرة، نقش بشكل زخرفى مبالغ فيه كما يتضح من استطالة الرقبة ومن التواء القرنين وصغر الاذنين، وزخرفة البدن بأشكال هندسية تشبه حبات الؤلؤ، ويشاهد بين زخارف القطعة أيضاً رسوماً نباتية مكررة لشجرة محورة عن الطبيعة يوجد على جانبيها طيوراً محورة متدابرة (اللوحة رقم ١٢٦).

وفى متحف كلفلاند قطعة من الحرير الأصفر مطرزة بخيوط من الفضة والحرير تنسب إلى نفس الفترة قوام زخرفتها أشكال هندسية تتألف من معينات يحيط بها إطار خارجى يزدادن بحبات من الؤلؤ المتراصة، يشغلها رسوم نباتية تتألف من مراوح نخيلية أو أنصاف مراوح، أو أشكال هندسية يغلب عليها التأثيرات الساسانية التى نشاهدها بكثرة على العمائر الساسانية.

ووصلنا أيضاً قطع من المنسوجات الحريرية تدل زخارفها على أنها من صناعة العراق فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى ولا عجب فى هذا فقد عرفت معظم المدن العراقية صناعة الحرير منذ العصر الفارثى (١٤٠ - ٢٢٦م) حيث نمت وازدهرت هذه الصناعة فى أمهات المدن العرقية تحت مظلة الاسلام،

ومعظم زخارف هذه القطع تضم عناصر هندسية بداخلها أشكلاً حيوانية كالطيور والبط والديكة والطواويس، هذا فضلاً عن الكتابات العربية الكوفية التى تمتد بين الزخارف الهندسية البديعة. من ذلك قطعة من متحف برلين من الحرير البنى والأحمر، تزدان بزخارف هندسية تتألف من معينات نسجت بخيوط من الحرير الأبيض والأزرق والاخضر وحددت باللون الاسود، تضم نصاً كتابياً من الحرير الابيض المحدد بخيوط ذهبية تتكرر فيه عبارة "المنتصر بالله"، التى تشير إلى الخليفة محمد بن جعفر المنتصر بالله الذى حكم فيما بين ٢٤٧-٢٤٨هـ/ ٨٦١-٨٦٢م فى سامراء.

وفى متحف واشنطن قطعة أخرى من الحرير ذى اللون الأحمر يزينها زخارف هندسية بعضهاعلى هيئة أشكال مثمنة تضم بداخلها رسوم ديكة، بالاضافة إلى رسوم هندسية أخرى نقشت بخيوط من اللون الأزرق الداكن والأزرق الفاتح، والأصفر والأخضر، واللون الذهبى الذى نقشت به ذيول الديكة.

ولم تقتصر زخارف المنسوجات الحريرية العراقية على رسوم الديكة فقط بل وجدت قطع أخرى اقتصرت زخارفها على الرسوم الهندسية فقط، من ذلك قطعة محفوظة فى متحف بناكى بأثينا تزدان بزخارف هندسية تتألف من مربعات ومعينات ومسدسات بالاضافة إلى بعض الأشكال الهندسية الأخرى، وهى تنسب بدورها إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

أما فيما يتعلق بالمنسوجات الإيرانية فى العصر العباسى فقد أمدتنا المصادر التاريخية بمعلومات غزيرة عن الضرائب العينية من المنسوجات التى كانت تدفعها إيران كجزء من الخراج، فقد دفعت الولايات الإيرانية فى عهد الخليفة المأمون عشرين ثوباً من جيلان، وثلاثة آلاف من العتابى المختلف الألوان من سيستان، وستمائة سجادة من طبرستان، وألفين ثوباً وخمسمائة قميص، وثلاثمائة منديل من

ريان ونيفاند، وألف قطعة من الحرير من جورجان وسبع وعشرون ألف قطعة من النسيج من خراسان. وأشارت المصادر أيضاً إلى وجود ما يقرب من أربع عشرة أو خمس عشرة مدينة اختصت بإنتاج المنسوجات الحريرية فى إيران منذ العصر الساسانى وحتى نهاية الدولة العباسية فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى. وأشارت كذلك إلى أكثر من أثنى عشر ألف مصطلح لأسماء هذه المنسوجات الإيرانية دون العناية بإعطاء وصف مفصل لكل منها.

وقد وصلنا بالفعل بعض المنسوجات الإيرانية المصنوعة من الحرير من بينها قطعة فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك، تنسب إلى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، يزينها رسوم خيول متواجهة داخل دوائر متماسة بالإضافة إلى رسوم طيور متدابرة ومتواجهة نقشت خارج الدوائر، بخيوط بيضاء وصفراء وخضراء وبنفسجية على مهاد حمراء (اللوحة رقم ١٢٧). وهناك قطعة أخرى فى بلجيكا تنسب بدورها إلى القرن الثانى أو الثالث للهجرة/ الثامن أو التاسع للميلاد، قوام زخرفتها دوائر يزين إطاراتها حبات من الؤلؤ على مسافات منتظمة، وداخلها رسوم حيوانية متقابلة يفصل بينها خط رفيع ينتهى فى أسفله بنصفى مروحة نخيلية كما يوجد خارج الدوائر رسوم نباتية محورة (اللوحة رقم ١٢٨).

وفى متحف المتروبوليتان قطعة من نسيج الكتان من طراز مدينة نيسابور مؤرخة بسنة ٢٦٦هـ/ ٨٨٠م. ولدينا قطعة أخرى محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من نسج مدينة مرو يزينها بقايا شريط من زخارف وكتابة كوفية مطرزة بالحرير الأحمر تحمل اسم الخليفة المعتمد على الله وتاريخ سنة ٢٧٨هـ/ ٨٩١م. وهناك قطعة ثالثة بنفس المتحف من الكتان المطرز بالحرير الاسود، منسوجة فى مدينة نيسابور تحمل اسم الخليفة المقتدر بالله وتاريخ سنة ٢٩٥هـ/ ٩٠٧م.

ولعل أهم ما نعرفه من المنسوجات الايرانية فى العصر العباسى قطعة من

الحرير والقطن تسود لحمتها الحريرية خيوط صفراء وأرجوانية وزرقاء وخضراء ضاربة إلى الصفرة فوق مهاد أرجوانية اللون، محفوظة حالياً فى متحف اللوفر بباريس، قوام زخرفتها رسوم فيلة متواجهة، تحتها شريط من الكتابة الكوفية نصها "عزو إقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقا[ءه]، ويحف برسوم الفيلة من اليسار ومن فوق إطار به أربع مناطق رئيسية: الأولى بها خطوط منكسرة، والثانية بها أشكال هندسية صغيرة بين شريطين ضيقين بهما فروع نباتية، والثالثة بها رسوم إبل متتابعة تنتهى فى ركن الزخرفة برسم لطاووس. كما يلاحظ بين أرجل الفيلة رسم لحيوان خرافى له جناحان ورقبة طويلة ورأس طائر. ويرجح أن المقصود بالقائد بختكين هو القائد الذى عاش فى بلاط عبد الملك بن نوح أمير خراسان وما وراء النهر وقد حبس وقتل على يد هذا الامير فى سنة ٣٤٩هـ/ ٩٦٠م. (اللوحة رقم ١٢٩).

ثالثاً: الطراز الفاطمى:

استمرت دور الطراز تحت حكم الفاطميين فى إنتاج ما تحتاج إليه الخلافة من منسوجات مختلفة نالت إعجاب المعاصرين بها كالشمسية التى أمر الخليفة المعز لدين الله (٣٦٢ ـ ٣٦٥هـ/ ٩٧٢ ـ ٩٧٥م) بعملها والتى وصفها لنا "ابن ميسر" إذ يقول: "وفى يوم عرفه نصب المعز الشمسية التى عملها للكعبة على ايوان قصره وسعتها اثنى عشر شبراً فى اثنى عشر شبراً، وأرضها ديباج أحمر، ودورها اثنى عشر هلالاً ذهباً، فى كل هلال أترجه ذهب مشبك، جوف كل أترجه خمسون دره كبار كبيض الحمام، وفيها الياقوت الأحمر والأصفر والأزرق، وفيها كتابة دورها آيات الحج زمرد أخضر، وحشو الكتابة در كبار لم ير مثله، وحشو الشمسية المسك المسحوق".

وفى عهد العزيز بالله (٣٦٥ ـ ٣٨٦هـ/ ٩٧٥ ـ ٩٩٦م) اشتغلت البلاد

بنسج نوعين جديدين من المنسوجات هما العتابى الذى اشتهرت به بغداد والسقلاطون الذى شاع فى بلاد الروم، وذلك إلى جانب الأنواع التى اشتهرت بها البلاد قبل مجيئ الفاطميين كالديباج المثقل، والشرب، والدبيقى بدليل أنه عند وفاة الوزير يعقوب بن كلس أمر العزيز بتكفينه فى خمسين ثوباً مثقلاً، ووشى مذهب، وشرب، ودبيقى مذهب بلغت قيمتها عشرة آلاف دينار مما يدل على مدى البذخ والاسراف، ويشير أيضاً إلى تقدم صناعة المنسوجات وازدهارها فى العصر الفاطمى بدليل أنها لفتت أيضاً أنظار الرحالة الذين زاروا مصر ابان تلك الفترة فقد أشار الرحالة الفارسى ناصر خسرو إلى أنه كان يصنع بتنيس "القصب الملون من عمامات ووقايات، ومما يلبس النساء، ولا ينسج مثل هذا القصب فى جهة ما غير تنيس. والأبيض منه ينسج فى دمياط، وما ينسج منه فى مصانع الخليفة لا يباع ولا يعطى لأحد. وقد سمعت أن ملك فارس أرسل رسله إلى تنيس بعشرين ألف دينار ليشترى له بها حلة من كسوة الخليفة، وقد بقى رسله هناك عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها... وينسجون فى مدينة تنيس هذه البوقلمون الذى لا ينسج فى مكان آخر من جميع العالم، وهو قماش ذهبى لونه يتغير بتغير ساعات النهار، وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب، وسمعت أن سلطان الروم كان قد أوفد رسولاً ليعرض على خليفة مصر أن يعطيه مائة مدينة على أن يأخذ تنيس فلم يقبل الخليفة، وكان من هذه المدينة القصب والبوقلمون". وذكر أيضاً أن "ما ينسج للخليفة من القصب والبوقلمون يدفع ثمنه كاملاً، بحيث يعمل الصناع برضاهم للخليفة، لاكما فى البلاد الأخرى حيث يفرض الديوان والسلطان السخرة على الصناع". وأشار كذلك إلى أن أستار هوادج ولبود سروج الخيل الخاصة بالخليفة كانت تصنع من البوقلمون".

وحدثنا هذا الرحالة أيضاً عن ارتفاع ثمن الخيوط المصرية عن خيوط خراسان بقوله: "وسمعت من برازى ثقة أن وزن الدرهم الواحد من الخيط يساوى

ثلاثة دنانير مغربية، وسألت فى نيسابور عما يساويه أجود الخيوط، فقالوا أن الخيط الذى لا نظير له يساوى خمسة دراهم". كما أمدنا بوصف للمنسوجات التى كانت تنسج فى أسيوط فقال: "وينسجون فى أسيوط من صوف الخراف عمائم لا مثيل لها فى العالم، والصوف الدقيق الذى يحضرونه إلى بلاد العجم ويسمونه مصرى، وهو من الصعيد الأعلى لأنهم لا ينسجون الصوف بمصر، أى بمدينة مصر، ورأيت فى أسيوط فوطة من صوف الغنم لم أرى مثلها فى بلهاور ولا فى ملتان، وهى بشكل تحسبها حريراً".

وتجلت عناية الفاطميين أيضاً بدور الطراز من خلال اهتمامهم بإختيار المشرف عليها إذ يفهم من المصادر العربية أنه كان يختار من بين الأعيان من أرباب العمائم والسيوف، وله اختصاص بالخليفة دون كافة المستخدمين، ومقامه بدمياط وتنيس وغيرهما، ويتبعه مائة رجل ينفذون ما يصدره لهم من الأوامر، وتحت إمرته عشارى دتماس وثلاثة مراكب من الدكاسات، لها رؤساء ونواتية نفقاتهم جارية من مال الديوان. وكان إذا وصل إلى القاهرة من محل عمله الرسمى فى دمياط أو تنيس ينزل فى منظرة الغزالة، التى كانت من قبل مسكناً للأمير أبى القاسم بن الخليفة المستنصر، ثم أصبحت مقراً لناظر الطراز، ولا يتحول عنها حتى ولو كان له بالقاهرة عشرة دور، وتجرى عليه الضيافة كالغرباء الواردين على الدولة. وكانت جامكيته سبعون ديناراً فى الشهر، ولا ينوب عنه إلا ولده أو أخاه ويتقاضى عشرون ديناراً فى الشهر.

واهتمت الخلافة الفاطمية أيضاً بإنشاء خزانة الكسوات لكى يحمل إليها ما ينتج من المنسوجات، وكانت تتألف من قسمين: الأول يسمى الخزانة الباطنة، ويتولى إدارتها إمرأة تنعت بزين الخزان بين يديها ثلاثون جارية وتحفظ بها ملابس الخليفة الذى لا يغير ثيابه إلا عندها. وكان من ملحقات هذه الخزانة بستان من

أملاك الخليفة على شاطئ الخليج، تزرع فيه الزهور وتحمل يومياً إلى الخزانة لتعطير الثياب. وتسمى الثانية الخزانة الظاهرة وكان يتولاها أكبر حاشية الخليفة وكانت فيها كميات كبيرة من شتى أنواع النسيج الفاخر، وكان يحمل إليها ما يصنع فى دار الطراز بتنيس ودمياط والاسكندرية. وبها صاحب المقص، وهو رئيس الخياطين، وتحت إمرته عدد منهم، لهم أماكن يفصلون ويخيطون فيها ما يؤمرون بخياطته من الثياب والكسوات. ولا عجب فى هذا فقد كان الخلفاء فى حاجة ماسة إلى كميات هائلة من المنسوجات لأنفسهم ولرجال بلاطهم وللكسوة الشريفة، وللخلع التى كانوا يمنحونها لأتباعهم ورجال دولتهم فى كثير من المناسبات، والضيوف والرسل الذين يفدون على الخلافة. وقد كان لمنح هذه الخلع والكسوات مواسم خاصة تمنح فى كل موسم منها طائفة معينة إلا فى عيد الفطر فقد كانت تعم فيه الحلل الجماعة، لذلك أطلق عليه اسم "عيد الحلل".

ولعل اهتمام الخلافة الفاطمية بصناعة المنسوجات كان وراءه هدف اقتصادى أيضاً تمثل فى الأموال التى كانت تجمعها الدولة من وراء هذه الصناعة فقد ذكر المقريزى فى خططه أن الضرائب التى جمعت فى يوم واحد من تنيس والاشمونين ودمياط فى عهد الوزير يعقوب بن كلس بلغت مائتى ألف دينار، وعلق على ذلك بقوله "وهذا شئ لم يسمع قط بمثله فى بلد".

ويستشف من قطع النسيج الفاطمى التى وصلت إلينا أن منسوجات هذا العصر كانت إما من الكتان أو الصوف المزين كلاهما بأشرطة زخرفية أو كتابية نسج كلاهما بخيوط من الحرير الملون، اتسعت بمرور الوقت حتى صارت تملئ الثوب كله فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى أى فى أواخر العصر الفاطمى. كما أشارت المصادر التاريخية إلى شيوع استخدام المنسوجات الحريرية الخالصة ابان هذا العصر، بيد أننا لا نستطيع أن نسلم بصحة هذه الروايات

التــاريخيــة لأن بعض المؤرخين لـم يتـحروا الدقـة فى وصــفهم لهـذه المنسوجـات، فـالمقريزى يذكـر على سبـيل المثـال الثوب الحـريرى الذى يعنى به المطرز بالحـرير وليس المنســوج بأكمله من الحـرير، لأن المصـانع المصرية لـم تخـرج لنا منسوجـات حريرية خالصة، على حد زعم المستشرق الألمانى كونل، قبل العصر المملوكى.

ويجمع أغلب علماء الآثـار والفنون الاسلامية على تقسـيم منسوجات هذا العصر إلــى أربع مراحل زمنية تكاد تمثل العصــور الرئيسية فى حكـم هذه الخلافة، وينسبون منسوجات كل مرحلة إلى عدد من الخلـفاء الفاطميين بأسمائهم، بيد أننا لا نميل إلى الأخذ بهذا الـتقسيم المؤرخ، ونفضل تقـسيم المنسوجات الفـاطمية إلى ثلاث مراحل فقط، لأننا نعتقد أن منسوجات الفترة الثالثة والرابعة تعكس لنا إنتاج مرحلة واحدة يضمها خصائص ومميزات مشتركة كما سوف نرى.

المرحلة الأولى :

تمتاز منســوجاتها بإحـتوائها على أشـرطة زخرفيـة من كتابات عـربية بالخط الكوفى ذى الحروف الكبيـرة المزهرة، تلعب دوراً رئيسياً فى الزخرفة، تحـصر بينها أو توازيها أشرطة زخـرفية ضيـقة تشتمل على جامـات بيضية الشكل أو سـداسية الاضلاع أو معينات قـد يتداخل بعضها فى بعض تضم رسومـاً لحيوانات أو طيور متقـابلة أو متدابرة نقـشت بأحجام صغـيرة لا يظهر فيــها دقة أو رداءة التفـاصيل، بأسلوب محور يشبه إلى حد ما الرسـوم القبطية، وإن كانت تتميز بإنتظام تكرارها ومنسوجات هذه المرحلة لا تتجاوز نهاية القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

ومن أمـثلة هذا النوع قطعـة من الكـتان الأبيـض يزينهـا سطر من الكتـابات الكوفية البسيطة مطرزة بالحرير الأحمر تحمل اسم الخليفة المعز لدين الله، عثر عليها فى حفائر عين الصيـرة بالقاهرة. وهناك قطعة أخرى من الكتـان مطرزة بخيوط من الحرير الأصفر المحـدد بالأزرق والاسود، محفوظة فى إحدى المجمـوعات الخاصة،

تقتصر زخرفتها على شريط من الكتابات الكوفية المزهرة تحمل اسم الخليفة العزيز بالله، يتعقد أنها جزء من عمامة (اللوحة رقم ١٣٠). وتضم المجموعة نفسها قطعة أخرى من الكتان الازرق الداكن يزينها شريطان ضيقان بهما رسوم حيوانية متتابعة، يوجد أسفل منهما شريطان متقابلا من الكتابات الكوفية المنقوشة بخيوط حريرية صفراء، تنسب بدورها إلى الخليفة العزيز بالله استناداً إلى قطعة مماثلة لها محفوظة فى متحف بناكى، صنعت فى طراز مدينة تنيس تحمل اسم الخليفة المذكور. ويضم متحف الفن الاسلامى بالقاهرة قطعة ثالثة من الكتان تحمل أيضاً اسم الخليفة العزيز، قوام زخرفتها شريطان من الكتابات الكوفية مطرزة بخيوط حريرية حمراء، تحصر بينها شريطاً زخرفياً يضم جامات على هيئة معينات بها زخارف نباتية كثيفة (اللوحة رقم ١٣١).

ويمثل هذه المرحلة أيضاً مجموعة من المنسوجات الكتابية تحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله من بينها واحدة محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من الكتان الاسود عليها كتابة كوفية من الحرير فى سطرين متوازيين باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، يعلوها شريط من حرير أصفر يشتمل على رسوم لطيور متقابلة نقشت بالأزرق والأصفر والأحمر (اللوحة رقم ١٣٢). وبالمتحف نفسه قطعة أخرى تتضمن ثلاثة أشرطة متوازية العلوى والسفلى بهما كتابات كوفية بحروف دقيقة بيضاء اللون على مهاد حمراء باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، على حين يتضمن الشريط الأوسط المحصور بينهما مناطق تضم بداخلها رسوم لطيور متقابلة طرزت بخيوط من الحرير الأحمر والأزرق (اللوحة رقم ١٣٣).

المرحلة الثانية :

ويغلب على منسوجات هذه المرحلة كثرة الأشرطة الزخرفية واتساعها وزيادة وحداتها الزخرفية التى صارت تتألف من جامات ومناطق صغيرة تضم

أشكالاً آدمية ورسوماً لطيور وحيوانات محورة عن الطبيعة تحصرها سطور من الكتابات الكوفية المتعاكسة التى أصبحت تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاشرطة الزخرفية، وتكاد منسوجات هذه المرحلة، التى تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، تكون أبدع ما أنتجته المصانع المصرية تحت حكم الدولة الفاطمية، بل تمثل أيضاً العصر الذهبى لمنسوجات هذه الفترة. ومن بين أمثلة منسوجات هذه المرحلة قطعة من الكتان محفوظة فى متحف كلونى بباريس يزينها شريط عريض من الزخارف المطرزة بخيوط من الحرير تشتمل على مناطق سداسية الاضلاع تضم بداخلها زوجين من الحيوانات الخرافية المجنحة المتقابلة نقشت باللون الأحمر والأصفر والأبيض على مهاد زرقاء، يحيط بها من أعلى وأسفل شريطان من الكتابات الكوفية المتعاكسة تشتمل على اسم الخليفة المستنصر بالله وتاريخ سنة ٤٤٨هـ/ ١٠٥٧م، يحتفظ متحف فكتوريا والبرت بلندن بجزء منها (اللوحة رقم ١٣٤). وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة قطعة أخرى من الكتان الرقيق يزينها أشرطة زخرفية عريضة صفراء اللون بها زخارف نباتية محورة، نقش فوقها أشكال بيضية متصلة تحصر بداخلها رسوم طيور متقابلة وحيوانات خرافية مجنحة على التوالى نقشت بخيوط من الحرير الملون على مهاد زرقاء أو حمراء، محصورة بين شريطين من الكتابات الكوفية المطرزة باللون الأبيض، تحمل اسم الخليفة المستنصر بالله، نقش بين حروفها فروع نباتية دقيقة (اللوحة رقم ١٣٥).

ومن أجمل منسوجات هذه المرحلة نشير أيضاً إلى العباءة المحفوظة فى كنيسة سانت آن بمدينة ابت بجنوب فرنسا التى عثر عليها ملفوفة داخل قنينة من الزجاج، وهى منسوجة من كتان غاية فى الرقة، ويزينهاثلاثة أشرطة متوازية تمتد فى طولها. الشريطان الخارجيان يتألف كـا منهما من شريط زخرفى عريض يضم جامات مستديرة الشكل يزينها رسوم حيوانية ونجوم سداسية بداخل كل منها طائرين متدابرين، ويحده من أعلى وأسفل شريط من الكتابات الكوفية نقشت

بحروف دقيقة زرقاء اللون على مهاد ذهبية. أما الشريط على العباءة فيتألف من دوائر متداخلة تشبه حلقات السلسلة، أرضيتها مذهبة وفيها خطوط قصيرة سوداء تقسمها إلى مناطق متجاورة، يزين الفراغ الناشئ بين الدوائر عند إتصالها ببعضها، أنصاف أوراق نباتية ذات شحمتين أو ثلاث شحمات، ويقطعه ثلاث جامات مستديرة، اثنتان منها تضمان رسم لحيوانين خرافيين متدابرين لكل منهما جسم أسد ووجه آدمى، يلتف ذيلهما وجناحيهما بطريقة زخرفية ينتج عنها ما يشبه شجرة الحياة، كما يحيط بهما شريط خارجى به كتابات كوفية مطرزة بخيوط حمراء. أما الجامة الثالثة فتبدو أكبر حجماً وقد ضاعت أغلب عناصرها الداخلية وإن احتفظت ببقايا شريط الكتابة الخارجى. وتكشف لنا النصوص الكتابية المنقوشة على هذه العباءة أنها نسجت فى طراز الخاصة بدمياط سنة ٤٨٩ هـ/ ١٠٩٦ ـ ١٠٩٧م، وعن اسم كل من الخليفة المستعلى ووزيره الافضل شاهنشاه بن بدر الجمالى (اللوحة رقم ١٣٦).

المرحلة الثالثة :

ترمز منسوجات هذه المرحلة إلى نهاية العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، وتشتمل زخارفها على عناصر جديدة تمثلت فى إستخدام الاشرطة والجدائل المركبة المتداخلة التى تحصر بداخلها جامات ومعينات ودوائر تضم رسوماً لطيور أو حيوانات أو عناصر نباتية تغطى الثوب بأكمله بحيث لا نكاد نرى فراغاً على الاطلاق، كما أصبحت الكتابات تمثل عنصراً ثانوياً فى الخطة الزخرفية واستدارت الحروف وصارت تنقش بخط لين يمثل بداية ظهور الخط النسخ الذى سوف يحتل مكان الصدارة تحت حكم الأيوبيين والمماليك، بل أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان قراءة النصوص المصاحبة الزخارف، لأنه قصد بها الغرض الزخرفى، وساد اللون الأزرق الداكن فى زخرفة أغلب

منسوجات هذه المرحلة بالإضافة إلى الألوان الاخـرى كالأصفر الذهبى والأحمر. ومن أمثلة هذا النوع قطعـة من الكتان المطرزة بخيـوط من الحرير الملون، محـفوظة فى متـحف فكتـوريا والبرت بلندن يزينهـا أشرطة طوليـة نقشت بالأزرق البـاهت وحددت بالأزرق الداكن تنتهى بمجـموعة من الأشرطة المستعـرضة، الأوسط منها أكـثر اتسـاعاً ويضم جـديلة مركـبة طرزت بخـيوط من الحـرير الأزرق والأحمـر والرمادى والأصفـر، يملؤها طيور متقابلة وارانب برية بالاضـافة إلى بعض الطيور والحيـوانات الصغيـرة المحورة. ويحـده من أعلى وأسفل أشرطة ضـيقـة نقش بها كتـابات عربيـة مكررة نقشت بحـروف لينة نصهـا "نصر من الله" أو أوراق نبـاتية محورة (اللوحة رقم ١٣٧).

وبمتحف الفن الاسـلامى عدة قطع من نسيج هذه المرحلة الأخيـرة من بينها قطعة من الكـتان يزينها أشـرطة أفقيـة مطرزة بخيوط من الحـرير الذهبى، الأوسط منها يضم جدائل مـركبة متشابكة بداخلهـا مناطق تضم رسوماً لبط أو أرانب برية على أرضـيـة حمـراء، يحـده من أعلى ومن أسـفل شـريط ضيق به أوراق نـباتيـة محورة، يتلوها كتابات نسخية متكررة نصها "نصر من الله" (اللوحة رقم ١٣٨).

وهناك قطعـة أخرى تمثل بقـايا وشاح مـن الكتان مطرز بخـيوط من الحـرير الأبيض والأحمر والأزرق على أرضية ذهبيـة، ومزين بزخارف هندسية تتألف من جدائل متـداخلة متشابكـة تحصر بينها مـعينات بها رسوم حـيوانية ونباتيـة محورة بالاضافـة إلى أشرطة بهـا كتـابات دعائية مكررة نصـها "اليـمن والاقبـال" نقشت باللون الأحمـر على مهاد صـفراء ذهبيـة، وباللون الأبيض على أرضية حـمراء أو زرقاء (اللوحة رقم ١٣٩).

وينسب إلى الطراز الفاطمى أيـضاً مجمـوعة من المنسوجات المعـروفة بطرز الفيوم، التى استمر انتاجها طوال القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادى

عشر للميلاد، ولا يتسع المجال هنا لوصف جميع القطع المحفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، ولكن حسبنا أن نشير هنا إلى أنها تشتمل على أشرطة متعددة الألوان بها جامات فيها طيور وحيوانات ووريدات وحروف كوفية مدرجة. أما القطع الموجودة فى المتاحف الأجنبية فأهمها واحدة محفوظة فى متحف بناكى بأثينا تمثل بقايا شال من الصوف الأزرق الداكن يزينها أربعة أشرطة أفقية مطرزة بخيوط من الكتان الملون، تشتمل على جامات سداسية الأضلاع، بها رسوم آدمية وحيوانية وطيور ووريدات، نثر حولها زخارف هندسية ونباتية محورة، كما يحيط بالشريط العلوى كتابة كوفية مدرجة، تنسب إلى حوالى القرن الرابع أو الخامس الهجرى/ العاشر أو الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٤٠).

وإلى جانب نسيج الطراز الذى شاع إنتاجه طوال العصر الفاطمى، عرف هذا العصر أيضاً إنتاج نوع آخر من المنسوجات المطبوعة التى أعان على رواجها أنها كانت أسهل صنعاً وأبسط من الزخارف المنسوجة بخيوط الحرير أو الذهب أحياناً، وأقل تكلفة ونفقة بحكم رخص موادها الخام، مع أن دقة تصميمات هذا النوع من النسيج وروعة الرسوم التى تزينه بالاضافة إلى الجودة الفائقة التى يتمتع بها النسيج نفسه، تدل على أن هذا الاسلوب الفنى الجديد لم يكن كما يعتقد من الوهلة الأولى، تدهوراً فى صناعة النسيج المصرى فى العصر الفاطمى، بل يعد استنباطاً لأسلوب فنى جديد مشتق من الأساليب القديمة، وتكييفاً لها على حساب مقتضيات المطالب المستحدثة، وكان يتم الحصول على هذه الزخارف المطبوعة بواسطة أختام خشبية، وكانت الزخرفة بهذه الطريقة غالباً ما تغطى جميع الثوب. ويمثل هذا الاسلوب الجديد قطعة من الكتان محفوظة فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك تتألف زخارفها من رسوم نباتية مطبوعة بالذهب. وهناك أيضاً قطعة نادرة من نوع رفيع غير عادى من نسيج الكتان تنسب بدورها إل القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى تزينها رسوم سباع مطبوعة باللونين البنى والذهبى داخل مربعات

محددة وفى المساحات القائمة بين تلك المربعات. ويبدو أن الفنان قد استخدم فى طبع هذه القطعة الفنية ستة أختام مختلفة، أربعة منها لطبع السباع، وواحد لطبع أرضية المربعات ذات اللون البنى، وواحد لعمل الحبيبات أو الوريدات التى تتألف منها المربعات (اللوحة رقم ١٤١).

ولدينا كذلك قطعة ثالثة من الكتان أو القطن محفوظة ضمن مجموعة تحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى أواخر العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، يزينها زخارف مطبوعة تتألف من شريطين عريضين، قوام زخرفة العلوى منهما زخارف نباتية وطيور مطبوعة باللون الذهبى تتألف من فرع نباتى متموج ينبثق منه ورقة نخيلية تتعاقب مع رسم لنسر أو باز باسطاً جناحين ينقض على اوزة التفت برأسها نحوه، وهناك أيضاً رسم لنسر آخر ينقض على غزال. أما الشريط الثانى فبه أيضاً رسم لنسر ينقض على أرنب، وآخر لفهد أو سبع يهاجم بغل أو حماراً وحشياً، ويفصل بين الرسمين زخرفة نباتية غاية فى الدقة والابداع. ويصاحب هذه الرسوم ثلاثة أشرطة ضيقة من الكتابات الكوفية المكررة تتضمن عبارة دعائية نصها "بركة ونعمة وسلامة". وأرضية الرسوم مذهبة، والتفاصيل محددة باللون الأزرق وتمثل الطبيعة أصدق تمثيل (اللوحة رقم ١٤٢).

طراز صقلية :

ويضيف علماء الآثار والفنون الاسلامية إلى المنسوجات الفاطمية نوعاً آخر من المنسوجات، هو المنسوجات الاسلامية المصنوعة فى جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا بسبب خضوع هذه الجزيرة للفاطميين وبقائها تحت سيطرتهم حتى إستيلاء النورماندين على بالرمو فى سنة ٤٦٥هـ/ ١٠٧٢م، الذين اعتمدوا بدورهم على المسلمين فى مصانعهم بدليل ما ذكره الرحالة ابن جبير عن وجود فتى يدعى يحيى

كان يطرز بالذهب فى المصانع الملكية بعاصمة صقلية.

بيد أن دراسة منسوجات هذه الجزيرة من الناحية التطبيقية الصناعية ومن الناحية الزخرفية تكشف لنا عن اختلاف واضح بين هذه المنسوجات والمنسوجات الفاطمية التى نسجت أغلبها بطريقة التطريز أو القباطى، على حين نسجت مصنوعات صقلية بطريقة المنسوجات المركبة وخاصة نسيج الديباج الذى يستعمل فيه سداة واحدة ولحمة من ألوان متعددة للزخرفة قد تضم بينها خيوط معدنية من ذهب وفضة، كما يلاحظ أن زخارفها ذات موضوعات وثيقة بالزخارف البيزنطية ربما بسبب تأثير النساجين اليونانيين الذين أسرهم روجر الثانى فى إحدى الغارات البحرية فى بحر الأرخبيل سنة ٥٤١هـ/ ١١٤٧م، وألحقهم بمصانع النسيج فى القصر الملكى، وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم.

بيد أن كثيراً من مؤرخى الفنون الاسلامية لا يحبذون نسبة كثير من المنسوجات الاسلامية إلى صقلية مستندين إلى ما جاء فى بعض المصادر التاريخية من أن أحد حكام صقلية أشار إلى منسوجات استولى عليها الصقليون من إحدى السفن فى سنة ٣٦٤هـ/ ٩٧٥م، تعد أحسن نسجاً من الأقمشة الصقلية. ويروى أيضاً أن أحد الحكام المسلمين من بلرمو أهدى فى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى إلى أحد الأمراء المسيحين أقمشة أسبانية وليست صقلية، مما يدفع إلى الاعتقاد أن الأقمشة الصقلية لم تكن قد بلغت فى أواخر القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى ما بلغته بعد ذلك من الجمال والاتقان. ومع ذلك فيفهم من المقريزى أن منسوجات هذه الجزيرة كانت تحظى منذ أوائل العصر الفاطمى بإهتمام أفراد الطبقة الحاكمة بدليل أنه عثر ضمن تركة الأميرة عبدة ابنة الخليفة المعز لدين الله بعد وفاتها على ثلاثين ألف شقة من نسيج صقلية، مما يدل أيضاً على كثرة ما كانت تنتجه مصانع هذه الجزيرة من منسوجات.

ولعل أشهر القطع التى تنسب إلى طراز بلرمو بصقلية عباءة التتويج التى نسجت فى عاصمة صقلية سنة ٥٢٨هـ/ ١١٣٣م، أى فى أثناء حكم روجر الثانى ملك صقلية، وهى عبارة عن غفارة كنيسة من الحرير المطرز الأرجوانى اللون على شكل نصف دائرة يزينها فى الوسط نخلة مثمرة تقسمها إلى قسمين، كل منهما يمثل ربع دائرة نقشت فيه بخيوط من الذهب واللآلئ رسم لسبع يفترس جملا قيل أنه يرمز إلى إنقضاض النورمنديين على العرب المسلمين وطردهم من الجزيرة، ويحيط بالعباءة شريط ضيق من الكتابات الكوفية يفهم منها أنها عملت للخزانة الملكية بمدينة صقلية فى سنة ٥٢٨هـ/ ١١٣٣م (اللوحة رقم ١٤٣).

ومن منسوجات صقلية قطعة من الحرير محفوظة فى إحدى كنائس مدينة شينو (Chinon) بفرنسا قوام زخرفتها صفين من النمور أو الفهود المتدابرة أو المتقابلة مقيدة بسلاسل تربطها نقشت باللون الأبيض والأصفر والأخضر على أرضية زرقاء داكنة، ويفصل بين كل نمرين أو فهدين خط ينتهى فى أعلاه بزخرفة على شكل آنية الزهور، ويتدلى على جانبيه فى أسفل زهرتان، ونجد أيضاً رسماً لطائر يتأهب لأن يحط على ظهر كل حيوان، ويلاحظ كذلك وجود رسم لحيوان صغير بين أرجل كل واحد منهما، يرجح نسبتها إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد (اللوحة رقم ١٤٤).

ولدينا أيضاً قطعة ثالثة محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن تنسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى قوام زخرفتها رسم لطاووسين متواجهين يفصلهما نقش ينتهى فى أعلاه برسوم نباتية، وفى أسفلهما رسم لغزالين صغيرين متواجهين، وتنتهى الزخرفة بشريط ضيق به كتابات كوفية دعائية نصها "البركة الكاملة" فى وضع زخرفى متقابل بحيث تتكرر العبارة صحيحة من اليمن إلى اليسار، ومعكوسة من اليسار إلى اليمين (اللوحة رقم ١٤٥).



الفصل السابع

الزجاج والبلور الصخري

كانت صناعة الزجاج مزدهرة قبل الاسلام فى كل من بلاد الشام ومصر والعراق وإيران حيث وصلت إلى درجات عالية من الرقى والاتقان سواء بالنسبة للأساليب الصناعية أو الزخرفية، لذلك كان من الطبيعى أن يتبنى الزجاجون المسلمون تلك التقاليد الفنية القديمة، فعملوا على إحياء بعضها، وأدخلوا على البعض الآخر شيئاً من التعديل، وابتكروا أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل حتى وصلوا بهذه الصناعة إلى قمة الجمال والاتقان نظراً للأقبال الشديد على استعمال المنتجات والمصنوعات الزجاجية منذ فجر الاسلام، بسبب عنايتهم الكبيرة بالعطور جرياً على سنة النبى ﷺ، وتمشياً مع توجيه فقهاء الدين الذين كانوا يحضون على التطيب، ولاهتمامهم بالكيمياء والصيدلة الأمر الذى جعلهم فى حاجة ماسة إلى الأوانى الزجاجية فى المعامل وغيرها، هذا فضلاً عن أن الأوانى الزجاجية قد استهوتهم برونقها ونقائها، مما أفضى إلى شيوع نفس الأساليب الصناعية والزخرفية فى شتى أقاليم العالم الاسلامى وترتب عليه صعوبة نسبة بعض التحف الزجاجية المبكرة إلى العراق دون مصر أوبلاد الشام، أو إلى إيران دون غيرها من أقاليم العالم الاسلامى، ما لم يكن هناك دليل قوى يؤكد هذه النسبة إلى ذلك الأقليم دون غيره.

والأوانى الزجاجية قد تكون غفل من الزخرفة وهنا يلعب شكل الأناء دوراً فى تحديد تاريخه ومحاولة معرفة موطنه الذى صنع فيه على وجه التقريب، كما تلعب الزخرفة فى حالة وجودها دوراً هاماً فى التعريف على الموطن الأصلى للإناء وتاريخ الانتاج. فقد صنع من الزجاج أوان مختلفة الاشكال والوظائف، فضلاً عن الحلى وأدوات التسلية وغيرها.

وكان تشكيل الأوانى الزجاجية يتم بطريقتين: الأولى تتمثل فى النفخ الحر، والثانية التشكيل بالنفخ فى القالب. ومن المعروف أن أسلوب النفخ قد أفضى

اكتشافه فى منتصف القرن الأول قبل الميلاد على يد صناع الزجاج فى بلاد الشام إلى إمكانية الحصول على أشكال متنوعة من الأوانى الزجاجية، وإلى سرعة الانتاج وإلى خفض التكلفة. ومن المرجح أيضاً أن النفخ فى القالب أسبق فى الاستعمال من النفخ الحر فى الهواء.

وقد استخدمت وسائل وأساليب شتى فى زخرفة الأوانى الزجاجية الاسلامية نذكر منها الصبغ بالألوان المختلفة عن طريق أضافة الاكاسيد المعدنية إلى مادة السيليكا أى الرمل الذى تصنع منه الأوانى الزجاجية فقد صنع الزجاجون أوان من زجاج رقيق شفاف ملون بألوان جميلة منها البنفسجى والعسلى والأخضر والأزرق بدرجاتها، والزخرفة الناتجة عن الاضافة، وتكون عادة بواسطة إضافة خيوط من زجاج من نفس لون الأوانى، أو بلون مخالف لبدن الأنية، فتبدو بشكل بارز حول عنق الاناء أو بدنه، وقد تكون الاضافة بخيوط من عجائن زجاجية ملونة يتم ضغطها وهى ساخنة فى سطح الاناء بحيث تصير مساوية له وتفضى إلى تكوين زخارف أشبه بتعاريج الرخام والمرمر المجزع. كما عرفوا نوعاً من الزجاج المتعدد الألوان أطلق عليه قبل الاسلام اسم الميلفيورى (Millefiorie) أى الألف زهرة إشارة إلى ألوانه المتنوعة. وقد تكون الزخرفة أيضاً بالحز أو الحفر أو القطع، ويقتصر استخدام هذه الطريقة الأخيرة على الأوانى ذات الجدار السميك، ويتألف جدار بعض أوانى هذا النوع من طبقتين الخارجية منهما من زجاج ملون، والداخلية من زجاج شفاف، وتقطع أرضية الزخارف كلها فى الطبقة العلوية، بحيث لا يترك سوى الزخارف التى تظهر بلون مغاير فوق الطبقة السفلى الشفافة. ومن أساليب زخرفة الأوانى الزجاجية التى شاعت، الضغط بإستعمال أدوات خاصة تشبه الملقاط أو المنقاش، يضغط به من الجهتين على جدار الأنية للحصول على زخارف مختومة أو غائرة أو بارزة وهى مازالت ساخنة. وبالأضافة إلى ذلك استخدم الزجاجون فى زخرفة أوانيهم قوالب

مصنوعة من الفخـار أو الجص، كان ينفخ فيها الزجاج ليـتشكل بأشكال الزخارف المحفورة على جـدرانها الداخلية وكانت هذه القوالب تتألف أحـياناً من جزئين أو أكثر. وعـرفوا كذلك استخدام البـريق المعدنى فى زخرفة أوانيهم منذ عـصر مبكر شـأنهم فى هذا شـأن الخـزافـيين، وتنوعت ألوان الطلاءات المعـدنيـة على سطح الأوانى الزجاجيـة، فمنها ما نقشت زخـارفه بلون واحد أو بألوان متـعددة، بل لقد استغل الزجـاجون شفافية جـدران الأوانى الزجاجية فرسـموا بعض الزخارف من الداخل بلون، ومن الخارج بلون آخر، بحيث صـارت الأوانى تتلألأ بألوان مختلفة جذابة وتتـباين ألوانها إذا نظر إليهـا من خلال الضوء. ومنذ أواخر القـرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، شاع أسلوب آخر فى زخرفة الأوانى الزجاجية فى مصر والشام هو أسلوب الزخرفة بالتذهيب والميناء المتعددة الألوان.

بقى أن نشير إلى أهم التحف الزجاجية التى وصلتنا والعناصر والموضوعات الزخرفية التى تزينها فى كل من الطراز الأموى والطراز العباسى والطراز الفاطمى، التى نجدها موزعة بين المتاحف الاثرية والمجموعات الخاصة فى شتى أنحاء العالم.

أولاً : الطراز الأموى :

يؤكد المرحـوم زكى حسن أن الزعامـة فى إنتاج التحف الزجـاجية فى فـجر الاسلام كانت لمصر وبلاد الشام، وان صناع الزجـاج فى العراق كانوا يعمدون إلى تقليد أشكال الأوانى والأساليب الزخرفية التى تنتجها أمهات المدن الشامية فى كل من سوريا وفلسطين مثل صور وأنطاكية وعكا والخليل ودمشق وحلب، ومع ذلك فـإن التحف الزجـاجيـة التى يمكن نسبتـهـا إلى الطراز الأموى تعـد قليلة للغـاية ويصعب التعرف عليها بسهولة لخلوها من عناصـر زخرفية واضحة باستثناء بعض القطع التى يمكن نسبتـها إلى هذا العـصر اسـتناداً إلى أشكالهـا من ذلك قنينة من الزجـاج مـحفـوظة بالمتـحف الاسـلامى باليـابان ذات بدن مـضلع يزينه زخـارف

هندسية ونباتية نفذت بأسلوب القطع، مزودة برقبة قصيرة يزينها خيوط زجاجية بارزة وذات فوهة متسعة، تنسب إلى بلاد الشام فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد.

وبالمتحف نفسه إبريق أو قارورة ذات بدن كمثرى يزينه زخارف مضافة ولها عنق مرتفع مزود بفتحة متسعة تنسب إلى إيران فى نفس الفترة (اللوحة رقم ١٤٦). وينسب إلى إيران أيضاً قارورة أخرى ذات بدن اسطوانى يزين أعلاه مجموعة من الأقراص المستديرة نفذت بأسلوب القطع، مزود بعنق مرتفع مضلع غفل من الزخرفة تنسب بدورها إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد (اللوحة رقم ١٤٧).

ويوجد بنفس المتحف قارورة ثالثة ذات بدن كروى وعنق ضيق مرتفع ينتهى بفتحة متسعة يزينها زخارف مضافة بارزة ملونة تغطى كل من العنق والبدن، تنسب إلى بلاد الشام فى نفس الفترة تقريباً.

ويحتفظ متحف برلين بكأس من الزجاج ينسب إلى مصر أو بلاد الشام فى القرنين الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد يزينه زخارف بارزة تضم رسوماً لحيوانات خرافية نقشت على جدار الاناء والعجينة ما تزال ساخنة بواسطة أختام ذات زخارف غائرة.

ويضم المتحف نفسه إناء آخر صغير قوام زخرفته زخارف تتألف من خيوط زجاجية بارزة وأقراص مضافة تؤلف فى مجموعها حلزونات كبيرة، ويزين أعلاه ثلاث عروات ينسب بدوره إلى العصر الأموى فى مصر أو بلاد الشام (اللوحة رقم ١٤٨).

ويوجد فى متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة قنينتان من زجاج داكن عليها

زخارف مضافة من خيوط زجاجية بيضاء متعرجة كتعريقات الرخام أو المرمر، سحبت وهى ساخنة بآلة تشبه المشط أو ضغطت على سطح الاناء، وهذا النوع قديم فى الشرق الأدنى وظل معروفاً إلى مطلع القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى وهما من صناعة الشام أو مصر فى فجر الاسلام (اللوحة رقم ١٤٩).

وابتكر صناع الزجاج فى مصر فى العصر الأموى نوعاً من الأوانى الزجاجية المركبة التى تتألف من قارورة أو قنينة صغيرة وضعت فوق حامل على هيئة تمثال لحيوان أو طائر، من ذلك تحفة من الزجاج محفوظة فى متحف برلين تتكون من قارورة كروية الشكل لها عنق قصير ينتهى بفوهة واسعة، غفل من الزخرفة، وضعت فوق ظهر تمثال على هيئة جمل، يحيط به خط متعرج على هيئة زجزاج، نفذ بخيوط زجاجية سميكة. ولدينا تحفة أخرى تشبهها فى إحدى المجموعات الخاصة بلندن تتألف من قنينة اسطوانية الشكل غفل من الزخرفة، مزودة بعنق ضيق مرتفع يحيط به حلقة مستديرة، تعلو أيضاً ظهر تمثال على هيئة جمل، يزين أعلاه خيوط زجاجية مضافة على هيئة زجزاج تنسب بدورها إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ١٥٠).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من التحف الزجاجية التى يمكن نسبتها إلى الطراز الأموى من بينها إبريق شفاف له بدن كمثرى الشكل، غفل من الزخرفة، له عنق ضيق مرتفع مزود بفتحة متسعة، ومقبض موازى للرقبة من الزجاج الاخضر، ينسب إلى مصر فى أوائل القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى يذكرنا بالاباريق المعدنية المعاصرة.

وعرف العصر الأموى صناعات زجاجية أخرى تمثلت فى الصنج الزجاجية التى استخدمت فى وزن السكة الاسلامية وفى وزن العقاقير وانفردت بصناعتها كل من مصر وبلاد الشام منذ فجر الاسلام فى القرن الأول للهجرة/ السابع

للميلاد. وأغلبها له شكل مستدير صنع من زجاج تتراوح ألوانه بين الأخضر الفاتح والأخضر الداكن، والأخضر الضارب إلى الزرقة، والاصفر الضارب إلى الخضرة، كما وجدت بعض الصنج ذات اللون الازرق الداكن، يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بسبع وتسعين صنجة منها تحمل اسم بعض العمال الأمويين على مصر، أقدمها صنجة دينار نادرة تحمل اسم الوالى قره بن شريك الذى تولى إمرة مصر من قبل الخليفة الوليد بن عبد الملك فى ربيع الآخر سنة ٩٠هـ/ يناير ٧٠٩م وبقى بها حتى وفاته فى ربيع الأول سنة ٩٦هـ/ ديسمبر ٧١٤م. وبالمتحف أيضاً بعض الصنج التى تحمل اسم عمال الخراج على مصر مثل الصنج الخاصة بأسامة بن زيد التنوخى الذى ولى خراج مصر فيما بين (٩٦ - ٩٩هـ/ ٧١٤ - ٧١٧م)، وحيان بن شريح (٩٩ - ١٠١هـ/ ٧١٧ - ٧٢٠م)، وعبد الله بن الجحاب (١٠٢ - ١١٦هـ/ ٧٢٠ -٧٣٤م) الذى يحتفظ المتحف الاسلامى بأربع وثلاثين صنجة تحمل اسمه، والقاسم بن عبيد الله (١١٦-١٢٤هـ/ ٧٣٤-٧٤٢م) وغيرهم.

ووصلنا كذلك بعض الصنج التى تحمل أسماء بعض عمال الخراج على دمشق من بينها واحدة تحمل اسم الوليد بن عبد الرحمن عامل الخراج على دمشق فى سنة ١٢٦هـ/ ٧٤٣م. ولعل السبب فى إتخاذ صنج السكة من الزجاج أنها لا تستحيل إلى زيادة أو نقصان. فقد أشار كل من البيهقى والدميرى إلى أن محمد ابن على بن الحسين أشار على الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان قائلاً: "وتصب صنجات قوارير، لا تستحيل إلى زيادة ولا نقصان، فتضرب الدراهم على وزن عشرة، والدنانير على وزن سبعة مثاقيل".

وينسب إلى هذا العصر أيضاً العديد من المكاييل الزجاجية يحمل أقدمها تاريخ سنة ٨٨هـ/ ٧٠٦م، وهو محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة،

ومصنوع من زجاج شفاف أخضر ضارب إلى الزرقة على هيئة مخروط ناقص له قاعدة غائرة فى الوسط، ومزود بمقبض يلتصق أعلاه بالشفة العليا للمكيال، ويلتصق أسفله بالبدن قرب القاعدة، ويزين بدنه فى مواجهة المقبض ختم من الزجاج عليه كتابة كوفية بسيطة نصها "مكيال سنة ثمان وثمانين" أى عمل أثناء ولاية عبد الله بن عبد الملك بن مروان الذى تولى امرة مصر فى الفترة من ٨٦ ـ ٩٠ هـ/ ٧٠٥ ـ ٧٠٩م.

وشاع فى العصر الأموى أيضاً صناعة تحف من البلور الصخرى الذى يشبه إلى حد ما المصنوعات الزجاجية، مع أنه حجر طبيعى يمتاز بشفافيته ووجد فى كل مصر فى المنطقة الممتدة من الفيوم إلى الواحات وفى منطقة سيناء عند القلزم على البحر الأحمر، وفى بلاد المغرب والعراق وايران. وقد استخدمه قدماء المصريين على نطاق ضيق فصنعوا منه تحف صغيرة من خرز وتمائم وتماثيل وأوان، كما استعملوه كذلك فى تزيين بعض التحف الأخرى مثل مقبض خنجر توت عنخ أمون، كما عرفه الساسانيون فى إيران واستخدموه فى صناعة بعض تحفهم من ذلك كأس محفوظ بالمكتبة الوطنية فى باريس يعرف بكأس خسرو، وهو يزدان فى وسطه بقطعة من البلور الصخرى، محفور عليها صورة خسرو الأول (٦٣١-٦٧٨م)، وهو جالس على عرشه ويزين رأسه التاج الساسانى المجنح.

ويؤكد المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق على تقدير المسلمين للبلور الصخرى وعلى شغفهم بحبه وعلى وجود بعضاً منهم عنى بجمع تحفه، اعتقاداً بأن حيازة التحف المصنوعة من البلور الصخرى، وتعليق واحدة منها فوق الانسان أثناء نومه تحميه من الأحلام المزعجة والكوابيس.

وقد أمدنا المؤرخون بدورهم بمعلومات عما كان فى خزائن الخلفاء من تحف مصنوعة من البلور الصخرى، بعضها يقع فى حدود العصر الذى نتحدث عنه مثل

كأس زوجة الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك التى كانت تفضله زوجة هذا الخليفة ولا تشرب إلا منه، مما يدفع إلى الاعتقاد بأن المسلمين قد تعلموا صناعة تحف البلور الصخرى، فكانوا يأخذون القطعة من هذا الحجر ثم يهذبون فى شكلها ويحولونها إلى التحفة التى يريدونها. ويفهم من المصادر التاريخية أن أهل البصرة بالعراق كانوا من أبرع المسلمين فى هذه الصناعة كما ذكر البيرونى أن مدينة البصرة كان يعمل بها أحسن أنواع البلور الصخرى وأن رئيس العمل كان يسمى المقدر وهو الذى يحدد شكل الأوانى ونسبها على أساس حجم كتلة البلور، وأشار أيضاً أن أجره كان أعلى بكثير من أجر الصناع الذين يعملون فى تشكيل وحفر الأوانى المصنوعة من هذه المادة النقية. بيد أنه من المؤسف أنه لم تصلنا تحف من البلور الصخرى يمكن نسبتها إلى العصر الأموى فى شئ من الاطمئنان.

ثانياً: *الطراز العباسى*:

استمرت صناعة الزجاج فى العصر العباسى تتبع نفس التقاليد الصناعية والزخرفية التى عرفناها فى الطراز الأموى من صبغ بالألوان المختلفة أو النفخ فى قوالب مزخرفة من الداخل، أو ضغط على جدار الأوانى بخيوط زجاجية ساخنة بألوان مختلفة، أو حفر، أو حز أو قطع، مع إضافة أقراص صغيرة تضم رسوماً لحيوانات أو طيور أو كتابات، أو خيوط زجاجية بلون الاناء الاصلى أو بألوان مختلفة إلى جدار الآنية، وان كنا نستشف من التحف الزجاجية التى وصلت إلينا من هذا العصر أنهم كانوا يفضلون أسلوب التشكيل بالقالب وأسلوب الحز والحفر والقطع واستخدام البريق المعدنى فى زخرفة أوانيهم.

وتشتمل منتجات التحف الزجاجية التى تمثل هذا الطراز على قوارير وقنينات وزهريات وأكواب للأستعمال المنزلى أو لحفظ الزيوت والعطور، ويلاحظ أن أغلب الأوانى التى عثر عليها فى كل من مصر وبلاد الشام والعراق

وإيران من القرنين الثانى والثالث للهجرة/ الثامن والتاسع للميلاد تبدو غفل من الزخرفة، أما الباقى القليل فاتبعت فى زخرفته الأساليب السابق الاشارة إليها من خيوط بارزة أو خلايا النحل أو كتابات كوفية أو غيرها من العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية.

ومن أجمل التحف الزجاجية التى تنسب إلى هذا الطراز بعض الأوانى الايرانية التى عثر عليها فى سوس والرى وساوة ونيسابور من بينها كأس من زجاج شفاف محفوظ ضمن مجموعة دافين فى كوبنهاجن ينسب إلى القرنين الثانى أو الثالث للهجرة/ الثامن أو التاسع للميلاد يزينه زخارف هندسية تؤلف ما يشبه الجدائل المتداخلة نفذت بأسلوب الحز (اللوحة رقم ١٥١).

ويحتفظ متحف برلين بكأس آخر من زجاج شفاف مائل إلى الصفرة يزينه زخارف هندسية وعناصر نباتية متقنة، نفذت بأسلوب القطع، ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ١٥٢).

وينسب إلى نفس الفترة أيضاً قارورة من زجاج أزرق ذات بدن اسطوانى مضلع، ورقبة طويلة ضيقة غفل من الزخرفة، شكلت بواسطة النفخ الحر، وزين البدن بزخارف هندسية على هيئة عقود مكررة بواسطة القطع، وهى محفوظة ضمن مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى (اللوحة رقم ١٥٣).

ووصلنا كذلك إبريق كمثرى الشكل له قاعدة مستديرة قليلة الارتفاع، ومقبض يمتد من الفوهة إلى منتصف البدن، يزينه زخارف هندسية تتألف من جدائل ومعينات، وعناصر نباتية تمثل مراوح نخيلية مكررة نفذت بأسلوب القطع، محفوظ فى متحف برلين وينسب إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى/ التاسع أو العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٥٤).

وعرفت إيران أيضاً زخرفة الزجاج بواسطة الخيوط المضافة ابان هذه الفترة فقد وصلتنا آنية من زجاج أخضر ذات قاعدة منخفضة أشبه بحلقة مستديرة، لها عنق قصير وفوهة متسعة، يزين البدن زخارف مضافة على هيئة خط متعرج يلتف حول أعلى البدن، بالاضافة إلى ثمانية مثلثات غير منتظمة تغطى باقى البدن، وهى تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

واستخدم الزجاجون فى العراق أيضاً الخيوط المضافة فى زخرفة بعض منتجاتهم الزجاجية، من ذلك سلطانية من زجاج أخضر ذات قاعدة مستديرة مرتفعة، يزينها زخارف مضافة تتألف من خيوط زجاجية سميكة تنساب حتى القاعدة، ومزودة بعروة صغيرة تتألف من حلقتين، تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

وشاعت فى مصر زخرفة الأوانى الزجاجية أيضاً بزخارف مضافة من خيوط زجاجية بيضاء متعرجة تشبه تعريقات الرخام فقد وصلنا إناء أسطوانى الشكل من زجاج أخضر داكن نفذ بالنفخ فى القالب، يزينه خطوط بيضاء معتمة مضغوطة على سطح الانـاء إمـا عن طريق تقليب الاناء على لوح من الرخـام وهو مـازال ساخناً، أو عن طريق تمشيط الخيوط أو سحبها بواسطة أداة تشبه المشط، وهو ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ١٥٥). وعثر أيضاً على بعض الأوانى التى زخرفت بواسطة القالب، من ذلك قارورة بيضاوية الشكل ذات بدن مضلع، مزودة برقبة قصيرة تنتهى بفوهة مفرطحة يحيط بها حافة على هيئة حلقة مستديرة، مصنوعة من زجاج أخضر، تنسب بدورها إلى نفس الفترة.

وعرفت مصر كذلك زخرفة الزجاج بعدة طرق من بينها أسلوب القطع الذى شاع فى زخرفة الزجاج فى كل من إيران والعراق ومصر فى القرنين الثالث والرابع للهجرة/ التاسع والعاشر للميلاد. وقد استخدمت عدة أساليب مختلفة

لقطع الزخارف تمثل بعضها فى حفر زخارف غائرة على هيئة خطوط فوق سطح الآنية، أو عن طريق إعادة تشكيل سطح الآنية من خلال إزالة مساحات كاملة تفضى إلى ظهور مناطق ومساحات صغيرة، أو عن طريق قطع الارضية حول العناصر الزخرفية. كما وجدت طريقة رابعة تمثلت فى تشكيل بعض الأوانى من طبقتين ملتصقتين من زجاج بلونين مختلفين، تقطع العناصر الزخرفية فى الطبقة العليا.

وجرت العادة على تقسيم الزجاج الاسلامى المبكر المزين بالقطع إلى عدة نماذج أهمها الأوانى ذات الشكل المنشورى أو المتعدد الاضلاع من ذلك قارورة صغيرة من زجاج مشكلة بالنفخ ومزينة بزخارف هندسية منفذة بالقطع محفوظة بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى تنسب إلى القرن الثالث أو الرابع للهجرة/ التاسع أو العاشر للميلاد (اللوحة رقم ١٥٦). كما وجدت أيضاً مجموعة من قنينات العطور ذات زخارف بارزة منفذة بالقطع وقاعدة سميكة أو منبسطة أو تتألف من قائمين أو مجموعة من الاضراس، من ذلك قنينة من زجاج أزرق شفاف ذات قاعدة مضرسة، مشكلة بالنفخ داخل القالب، يزينها زخارف هندسية منفذة بالقطع، محفوظة ضمن مجموعة دار الآثار الاسلامية بالكويت تنسب أيضاً إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ١٥٧). وهناك قنينة أخرى صغيرة من نفس الفترة، صنعت من زجاج أخضر لها بدن مربع يزينه زخارف هندسية بارزة منفذة بأسلوب القطع، لها عنق اسطوانى الشكل وقاعدة مضرسة. ويبدو أن هذا النوع من الأوانى الزجاجية السميكة قد صنع تقليداً لأوانى البلور الصخرى.

واستخدم الزجاجون فى مصر مادة البريق المعدنى فى زخرفة منتجاتهم منذ القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، أى قبل استخدامها فى زخرفة الأوانى الخزفية بحوالى قرن من الزمان فقد عثرت البعثة الأمريكية فى حفائر مدينة

الفسطاط على كأس من الزجاج محفوظ حالياً فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه زخارف نباتية وكتابات كوفية بمادة البريق المعدنى البنى نصها "الأمير عبد الصمد بن على أصلحه الله وأعزه نصره"، ومن المعروف أن هذا الأمير كان والياً على مصر فى سنة ١٥٥هـ/ ٧٧٢م من قبل ثانى الخلفاء العباسيين ابى جعفر المنصور (اللوحة رقم ١٥٨).

وفى نفس المتحف قطعة من الزجاج فريدة فى نوعها تعد من أقدم القطع المصرية المؤكدة والمؤرخة من الزجاج ذى البريق المعدنى تشتمل على زخارف نباتية باللونين الأصفر والبنفسجى الداكن، وشريط دائرى من كتابات كوفية بسيطة نصها "مما عمل فى طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣هـ"/ ٧٧٩م، والتاريخ مدون بالأرقام القبطية (اللوحة رقم ١٥٩). وهناك كذلك صحن من الزجاج الشفاف العسلى اللون يزينه زخارف نباتية وشريط دائرى من كتابات كوفية نقشت على حافته ببريق معدنى بنى اللون، تتضمن عبارة دعائية، وهو محفوظ فى دار الآثار الاسلامية بالكويت، وينسب إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى (اللوحة رقم ١٦٠).

ومن أهم التحف الزجاجية التى تنسب إلى الطراز العباسى فى العصر الطولونى ستة أباريق من زجاج سميك ضارب قليلاً إلى الخضرة لها بدن كمثرى الشكل ينتهى بقاعدة مقعرة، ومزودة برقبة قصيرة أسطوانية ذات فوهة ضيقة ينتهى طرفها بجزء صغير غائر يكون المصب، يقابله مقبض يتألف من شريط زجاجى ضيق من أعلى وعريض من أسفل، يمتد من الفوهة إلى منتصف البدن حيث ينثنى فى أعلاه ليكون نتوءاً بارزاً يرتكز عليه إبهام اليد عند الاستعمال، شكلت عن طريق النفخ فى القالب، وموزعة بين المتحف الاسلامى بالقاهرة، ودار الآثار الاسلامية بالكويت، ومتحف الفن بمدينة توليدو بولاية أوهايو الامريكية، ومتحف

المتروبوليتـان فى نيويورك، وهى تحمل اسم صانعهـا، واسم من صنعت له، إذ نقرأ فى السط العلوى "مما عمل للأمير ربيعة" وفى السطر الثانى "عمل طالب بن أحمد بن مثنى؟". ويقـصد بالامير ربيعـة هنا أحد أبناء أحمد بن طولـون الذى قام بثورة ضد ابن أخيه هارون بن خمارويه وقتل فى شعبان سنة ٢٨٤ هـ/ سبتمبر ٨٩٧م، (اللوحة رقم ١٦١). وجدير بالذكـر أنه سبق لبعض علماء الفنون الاسلامـية نسبة هذه الأباريق إلى العـراق بيد أن نقش اسم الاميـر ربيعة عليـها يؤكـد نسبتـها إلى مصر فى العصر الطولونى.

وهذا الشكل من الأباريق يذكرنا أيضاً ببعض التحف الزجاجية المماثلة، من بينها ابريق مـصنوع من زجاج غيـر شفاف مائل إلـى الخضرة، غفل من الزخـرفة، محـفوظ ضمن مـجموعـة المتحف الاسلامى ببـرلين ينسب إلى مصـر فى القرنين الثـانى والرابع للهجـرة/ الثامن والعـاشر للمـيلاد، كـما يشـبه ابريق آخـر له بدن كمثرى الشكل، مزين بزخارف نباتية بارزة عثر عليه ضمن الكنوز الزجاجية داخل إحدى السفن الغارقة بالقرب من بحر إيجـه، كما يشبه إبريق ثالث له بدن كمثرى مضلع محفوظ فى دار الاثار الاسلامـية بمتحف الكويت الوطنى، يرجح نسبته إلى إيران فى القـرنين الثالث أو الرابـع للهجـرة/ التاسع أو العـاشـر للميـلاد. ويشبـه كذلك مجموعـة من الأباريق الخزفية من بينها واحد محفوظ فى مجـموعة كير فى لندن تزينه زخارف بارزة تتألف من رسوم هندسـية وعناصر نباتية شكلت بواسطة القـالب يعـلوها طلاء زجـاجى عـسلـى اللون ينسب إلى إيران فى الـقـرن الثـانى الهجرى/ الثامن الميـلادى، ويشبه أيضاً مجمـوعة من الأباريق المصنوعة من البلور الصـخرى التى تنسب إلى العـصر الفـاطمى فى منتصف القـرن الرابع الهـجرى/ العاشر الميلادى.

وينسب إلى العـصر الطولونى أيضاً قـنينة من الزجاج محـفوظة فى مـتحف

اللوفر فى باريس يزينها زخارف تشبه الزخارف المحفورة على الأخشاب الطولونية أو بعبارة أخرى تشبه طراز سامراء الثالث على الجص.

ووصلنا من هذا العصر أيضاً مجموعة من الصنج والمكاييل الزجاجية يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعدد كبير منها يصل إلى إحدى وأربعين ومائة صنجة زجاجية لدنانير ودراهم وفلوس يحمل أقدمها اسم الخليفة العباسى أبو جعفر المنصور وواليه على مصر صالح بن على، وهى من زجاج أخضر باهت.

وعرف هذا العصر كذلك صناعة تحف البلور الصخرى فقد أشارت المصادر التاريخية إلى مدى شغف الخليفة الأمين بن هارون الرشيد (١٩٣ ـ ١٩٨هـ/ ٨٠٩ ـ ٨١٣م) وحبه لجمع تحف البلور الصخرى بدليل أنه عندما سمع عن القليلة، أى الثريا التى كانت تلمع وتضئ فى محراب الصحابة بالمسجد الأموى بدمشق كتب إلى صاحب الشرطة فى دمشق أن يبعث بها إليه، فسرقها ليلاً وأرسلها إليه، فلما قتل الأمين وجلس المأمون على عرش الخلافة، أمر فى الحال بإعادة القليلة إلى موضعها من محراب المسجد الأموى إسترضاء لأهل الشام الذين سعدوا بعودتها.

ويروى أيضاً أن الخليفة الراضى بالله (٣٢٢ ـ ٣٢٩هـ/ ٩٣٣ ـ٩٤٠م) كان يهوى جمع التحف المصنوعة من البلور الصخرى وأنه كان ينفق فى هذا السبيل أكثر مما كان ينفقه فى أى شئ آخر، فقد ذكر الصولى فى كتابه الأوراق ما نصه "ما رأيت البلور عند ملك أكثر منه عند الراضى، ولا عمل ملك منه ما عمل، ولا بذل فى أثمانه ما بذل، حتى أجتمع له ما لم يجمع لملك قط".

وقيل كذلك أن الخليفة الطائع لله (٣٦٣ ـ ٣٨١هـ/ ٩٧٤ ـ ٩٩١م) قدم إلى عضد الدولة البويهى عند تتويجه فى سنة ٣٦٩هـ/ ٩٧٩م زجاجة من البلور الصخرى.

وأمدتنا حفائر مدينة الفسطاط وسامراء وغيرها بتحف كثيرة من هذا الحجر بعضها محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وبعضها محفوظ فى متحف جاير اندرسون بالقاهرة، والبعض الثالث موزع على المجموعات الخاصة والمتاحف الأوروبية يزينها زخارف محفورة حفراً مائلاً أو مشطوفاً، تشبه طراز سامراء الثالث على الجص مما يدفع إلى الترجيح بأنها من صناعة بعض الفنانين العراقيين الذين إستعان بهم أحمد بن طولون فى مصر، وقاموا بتدريب بعض الفنانين المصريين بدليل إستمرار تلك الصناعة حتى العصر الفاطمى.

ويلاحظ أن أغلب التحف المصرية التى وصلتنا من البلور الصخرى ابان هذا العصر عبارة عن قنينات صغيرة لعطور من بينها واحدة لها عنق قصير ثمانى الأضلاع، وبدن مربع مسحوب إلى أسفل يزينه زخارف بارزة يرتكز على قاعدة مضرسة تتألف من أربعة قوائم تشبه جذور الأضراس، تنسب إلى مصر أو العراق فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ١٦٢).

ويحتفظ متحف اللوفر فى باريس بتحفة من البلور الصخرى تمثل غطاء قارورة أو مقبض صولجان تنسب إلى مصر فى نفس الفترة شكلت على هيئة مروحة نخيلية يزينها زخارف بارزة بالحفر المائل على كلا الوجهين تمثل زخارف نباتية محورة تشبه زخارف الطراز الثالث لجص سامراء أو زخارف الاخشاب الطولونية (اللوحة رقم ١٦٣).

ثالثاً: الطراز الفاطمى:

حظيت صناعة التحف الزجاجية فى العصر الفاطمى فى كل من مصر وبلاد الشام بعناية الصناع والفنانين الذين خلفوا لنا قطعاً بديعة فاخرة إمتازت بجمالها ورقتها بدليل ما ذكره الرحالة الفارسى ناصر خسرو الذى زار مصر فيما بين عامى ٤٣٩، ٤٤١ هـ/ ١٠٤٦، ١٠٥٠م، فقد أشار إلى أن البقالين والعطارين

وبائعى الخردة كانوا يأخذون على عاتقهم إعطاء الزجاج والأوانى الخزفية والورق ليوضع فيها ما يبيعون، فلم يكن لازماً أن يبحث المشترى عن شئ يضع فيه ما يبتاعه، كما ذكر أيضاً أن المصريين كانوا يصنعون فى مصر زجاجاً شفافاً عظيم النقاوة يشبه الزمرد ويباع بالوزن. وأبدى هذا الرحالة كذلك إعجابه الشديد بسوق القناديل بجوار جامع عمرو بن العاص، فقال أنه "لا يعرف مثله فى أى بلد آخر وفيه كل ما فى العالم من طرائف".

وأشار الثعالبى المتوفى فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى إلى أن المثل كان يضرب برقة زجاج بلاد الشام ونقاوته. وحدثتنا المصادر أيضاً إلى تقدم مدينة حلب فى صناعة الزجاج، وإلى أن مصنوعاتها ذات الصفة الدقيقة والزخارف البديعة كانت من أثمن الهدايا وأجمل المقتنيات. وجدير بالذكر أن بلاد الشام ومصر كانتا فى أكثر عصور التاريخ تؤلفان وحدة سياسية واحدة، وان حكام مصر كانت تدفعهم الضرورة إلى السيطرة على بلاد الشام، فقد سبق لكل من الطولونيين والأخشيديين والفاطميين ومن بعدهم الأيوبيين والمماليك أن سيطروا على أجزاء واسعة من بلاد الشام باستثناء بعض الفترات القصيرة.

ومن المعروف أن مسابك الزجاج انتشرت فى كل من الفسطاط والفيوم والاشمونين والشيخ عبادة والاسكندرية وفى قرية سمناى من قرى تنيس فقد حدثنا المقريزى، أنه كشف فى سنة ٨٣٧هـ/ ١٤٣٣م، عن "غضارات زجاج كثيرة مكتوب على بعضها اسم الامام المعز لدين الله، وعلى بعضها اسم الامام العزيز بالله نزار. ومنها ما عليه اسم الحاكم بأمر الله. ومنها ما عليه الامام الظاهر لإعزاز دين الله. ومنها ما عليه اسم المستنصر وهو أكثرها".

وعثر أيضاً على بقايا تحف زجاجية فى مراكز أخرى مثل مدينة حابو، وكوم بلال، وقوص وأبيدوس، وأخميم، وأسيوط والمنيا، والبهنسا، وأهناسية المدينة،

وهوارة، وأطفيح، وسقارة، وميت رهينة، وكوم الاتريب تمثل جميع الاساليب الصناعية المعروفة فى صناعة وزخرفة المصنوعات الزجاجية من صبغ بالألوان المختلفة والحز والاضافة بخيوط رفيعة من زجاج تلف لتبدو بارزة أو تضغط بحيث تصير مساوية لجدار الآنية وبالنفخ فى القوالب وبالقطع وبالبريق المعدنى والتذهيب الذى شاع استخدامه على أوانى هذا العصر.

والمتحف الاسلامى ببرلين شأنه شأن المتحف الاسلامى بالقاهرة غنى بما فيه من التحف الزجاجية من الأكواب والقنينات والكؤوس من بينها كأس من زجاج أخضر شفاف ضارب إلى الزرقة يزينه زخارف بارزة تتألف من خطوط هندسية وعبارة كوفية مكررة تسع مرات نقرأ منها كلمة "الله" ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٤).

وبالمتحف نفسه كوب من الزجاج يزينه زخارف مختومة ومضافة تتألف من خيوط سميكة متعرجة تمتد على جانبى الاناء طولياً مثلها مثل المقبض الذى يدفع إلى الاعتقاد بأن هذا كان يستخدم بمثابة مصباح، وهو ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٥).

والحديث عن المصابيح الزجاجية فى العصر الفاطمى يذكرنا بمشكاة زجاجية ذات بدن كروى ورقبة منفرجة وقاعدة منخفضة يزينها زخارف هندسية مضافة على هيئة خطوط متعرجة تمتد طولياً على جانبيها تشبة مشكاوات العصر المملوكى الزجاجية المموهة بالميناء، عثر عليها فى حفائر المعهد الفرنسى للآثار الشرقية باسطبل عنتر بمدينة الفسطاط تنسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٦).

وهناك قطع أخرى رائعة نفذت بأسلوب النفخ الحر من بينها ابريق محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، صنع من زجاج أخضر له بدن كروى غفل من

الزخرفة، ورقبة مرتفعة تنتهى بفوهة منفرجة يزينها خيوط زجاجية مضافة بارزة، ينسب بدوره إلى مصر فى نفس الفترة.

ويمثل هذا الاسلوب الصناعى شكل آخر على هيئة قارورة عطر محفوظة فى نفس المتحف على هيئة قمقم من زجاج رمادى اللون له رقبة طويلة، ذو فوهة بارزة قليلاً إلى الخارج وقاعدة مرتفعة، يزين بدنه خيوط زجاجية مضافة تشكل خطوطاً متكسرة بالاضافة إلى حبيبات مستديرة ذات لون فيروزى، ينسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى. وهناك قمقم آخر محفوظ فى متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة له بدن كروى مفصص ورقبة اسطوانية طويلة تنتهى بفوهة دائرية متسعة، ويزينها خيوط زجاجية مضافة بارزة، ينسب إلى مصر فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

وعرف هذا العصر أيضاً إنتاج نوعاً من الزجاج السميك صنع تقليداً للبلور الصخرى زخرف بأسلوب القطع والحفر من ذلكم كأس من الزجاج الازرق الداكن متعدد الاضلاع يزينه زخارف هندسية طولية بارزة، محفوظ فى المتحف الاسلامى فى برلين وينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٧).

ومن أبدع التحف الزجاجية السميكة المزينة بأسلوب القطع مجموعة من الكؤوس يبلغ عددها نحو أربع عشرة كأساً موزعة بين المتاحف والمجموعات الفنية الأوروبية مثل المتحف البريطانى بلندن والمتحف الجرمانى فى نورمبرج، ومتحف ركسى فى أمستردام، ومتحف برزلاو، ومتحف عوظا، وكنوز دير أويجنيس، وكنوز كنيسة لندن، وكاتدرائية هالبرشتاد بمقاطعة بروسيا، وكاتدرائية كاراكاو فى بولندة، تنسب إلى القديسة الالمانية هدويج ـ Hedwig، (٥٧١ ـ ٦٤٣ هـ/ ١١٧٤ ـ ١٢٤٥م). وهى من الزجاج السميك ذى الزخارف المقطوعة والمحفورة،

وهى تشبـه فى شكلها العام الدلو أو السطل ومـزودة بقاعدة دائرية مسطحة بارزة قليلاً إلى الخارج، يزينها زخارف تتألف من أسود وطيور باسطة جناحيها، وأشجار الحياة، وأوراق نباتية على هيئة مراوح نخيلية، كما تشـتمل إحدى الكؤوس على رسم هلال ونجوم، من بينها كـأس محفوظ فى المتحف البـريطانى بلندن يزينه أسد وعنقـاء فى مواجـهة باز أو نـسر على أرضـيةتزدحم بـالخطوط الهندسيـة والمراوح النخـيلية (اللوحـة رقم ١٦٨). وكان يـعتـقد فى بادئ الأمـر ان هذه الكؤوس من صناعة بوهيـميا أو بعض الأقاليم الألمانيـة، إلا أن الرأى أستقر أخـيراً على نسبـتها إلى مصر فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى على أساس التشابه بين زخارف هذه الكؤوس وزخارف قنينة من الزجاج محفوظة فى متحف بناكى بأثينا تنسب إلى مـصر فى العصـر الفاطمى، وذلك رغم إعـتراض بعض علمـاء الفنون الاسلامية على هذا الرأى لاعتقادهم بأنها صنعت فى بيزنطة.

ومن نماذج التحف الزجاجية التى صنعت تقليـداً للبلور الصخرى مقلمة من زجاج سميك محفوظة فـى المتحف الاسلامى فى برلين تنسب إلى مصر فى القرن السـادس الهجرى/ الـثانى عشـر الميلادى، تتـألف من قـسمين مستطلين: قـاعدة وغطاء يزينهـمـا زخـارف هندسـيـة تضم دوائر مـتداخـلة نفـذت بأسلوب القطع (اللوحةرقم ١٦٩).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بتحفتين من الزجاج السميك المزين بالقطع، صنعا بدورهـما تقليد للبلور الصـخرى أحدهـما عـبارة عن قنينة صغـيرة للعطر ذات رقبـة منفرجـة قليلاً، ظاهرها مضـلع بالقطع، ولها بدن مسـتطيل يزينه زخـارف منفذة أيضـاً بأسلوب القطع بشكل مـدرج ومنحـدر من ثلاثة صفـوف، بالاضافـة إلى صف علوى رابع مـسطح وهى تشبـه الأوانى المماثلة المصنوعـة من البلور الصخرى شأنها شأن التحف الثانية بالمتحف المذكور وهى عبارة عن مكحلة

طويلة رشيقة لها رقبة مضلعة منفرجة قليلاً مزينه أيضاً بأسلوب القطع، وتشتمل على حز دائرى عند إتصالها بالبدن، الذى يقوم على أربعة قوائم طويلة مضلعة تشبه جذور الضروس، تبدأ من منتصف بدن الكحلة. وكلاهما من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى. ويبدو أن الاقبال على صناعة الأوانى الزجاجية السميكة المزينة بأسلوب القطع كان كبيراً إبان العصر الفاطمى بسبب رخص ثمنه على العكس من أوانى البلور الصخرى التى اقتصر استخدامها على الطبقة الحاكمة وأهل اليسار بسبب إرتفاع أسعارها.

وعرف الزجاجون فى العصر الفاطمى أيضاً نوعاً آخر من الزخرفة البارزة بأسلوب القطع يتألف من طبقة خارجية أو عليا من زجاج ملون، تضاف فوق طبقة سفلى من زجاج شفاف وكانت الزخارف تقطع فى زجاج الطبقة العليا الملونة، فتبدو بارزة فوق الطبقة السفلى. ويبدو أن هذا الأسلوب قد شاع فى مصر وإيران بدليل العثور على أمثلة منه فى كلا البلدين، إذ يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بقطعة رائعة من هذا الاسلوب عبارة عن بقايا سلطانية ذات حافة منفرجة قليلاً إلى الخارج تتألف من طبقة عليا من زجاج أزرق قطعت فيها الأرضية حول رسم لعنزين متقابلين، يعلوهما شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفى نصها "غبطة لصاحبه"، يوجد أسفلها طبقة من زجاج شفاف، لذا تبدو الرسوم والكتابة بارزة فوق أرضية شفافة، قطع فيها دوائر صغيرة تزين بدن الحيوانين، وهى تنسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٧٠). وبالمتحف نفسه كسرتان صغيرتان من هذا النوع عثرا عليهما فى حفائر الفسطاط.

وشهد هذا العصر كذلك تطور كبير فى زخرفة الأوانى الزجاجية بمادة البريق المعدنى حيث عثر على العديد من القطع من الزجاج المنفوخ الشفاف يزينها بعض رسوم الطيور أو الحيوانات أو النباتات، تبدو قريبة الشبة بأوانى خزف البريق

المعدنى المعاصر من ذلك على سبيل المثال كسرة من الزجاج محفوظة ضمن مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى تمثل جزءاً من قاع إناء زجاجى شفاف لا لون له، عليه رسم نابض بالحياة نقش ببريق معدنى بنى اللون، يمثل ظبى طويل القرن يجرى فى إتجاه اليمين، ويحمل فى فمه غصناً ينتهى بورقة مخروطية الشكل تشبه القلب متعددة الشحمات، كما يزين الأرضية أوراق نباتية مماثلة، والظبى مرسوم بدقة وعناية ويجسم الصدر والبطن والفخذ نقط دقيقة على أرضية خالية من الطلاء المعدنى (اللوحة رقم ١٧١).

وبمتحف الجزيرة بالقاهرة سلطانية صغيرة من الزجاج ذات قاعدة مستديرة، تنسب بدورها إلى نفس الفترة، يزينها من الداخل شريط من كتابات كوفية مكررة لحرفى "كا"، والقاع مزين بزهرة محورة تتألف من ثمانى شحمات، والجميع منقوش بطلاء معدنى قاتم.

ويضم متحف الفن الاسلامى فى برلين تحفة شبيهة تمثل سلطانية من زجاج شفاف يزينها من الداخل رسوم نباتية وهندسية بطلاء معدنى بنى اللون، أما خارج الاناء فيلتصق به آثار طلاء أصفر اللون نتج من رص الاوانى داخل بعضها البعض أثناء التسوية فى الفرن لتثبيت الطلاء المعدنى (اللوحة رقم ١٧٢).

ولدينا كذلك إناء مماثل ينسب أيضاً إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، محفوظ فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن يزينه زخارف نباتية وهندسية نقشت بطلاء معدنى بنى اللون.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى ببرلين بدورق أو قارورة من زجاج شفاف تشبه الأوانى الخزفية، لها بدن كمثرى ورقبة مرتفعة تنتهى بفوهة منفرجة، وتتميز بوجود حلقة دائرية بارزة عند إتصالها بالبدن، والرقبة مزينة بشريط من كتابات غير

مقروءة، أما البدن فيزينه حلقات دائرية وشريط عريض به فروع نباتية متموجة نقشت بطلاء معدنى بنى اللون، وهى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٧٣).

وفى متحف الزجاج فى نيويورك كأس له شكل غريب نادر ينسب إلى نفس الفترة على هيئة قرن صنع من زجاج شفاف منفوخ، مزود بمقبض على أحد جانبيه وكرة زجاجية مستديرة فى نهايته، يزينه زخارف نباتية نقشت بطلاء معدنى بنى وأصفر (اللوحة رقم ١٧٤).

ووصلنا من العصر الفاطمى أيضاً بعض المكاييل والصنج الزجاجية التى تشهد بتقدم من صناعة الزجاج فى العصر الفاطمى، من ذلك مكيال محفوظ فى متحف الزجاج بنيويورك، صنع من زجاج عسلى اللون منفوخ له بدن كروى وفوهة متسعة منفرجة إلى الخارج قليلاً، ومقبض يمتد من الفوهة إلى منتصف بدن الاناء يعلوه نتوء من زجاج، لعله يتضمن قيمة الوزن، يزينه زخارف مقطوعة تتألف من رسوم هندسية، ينسب إلى مصر فى القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادى عشر للميلاد (اللوحة رقم ١٧٥). كما يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من الصنج الزجاجية الخاصة بوزن النقود، من بينها صنجة دينار باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، تحمل تاريخ سنة ٤٠٢هـ/ ١٠١١-١٠١٢م، وصنجة درهم فضة باسم الخليفة المستعلى بالله، وصنجة درهمين فضة باسم الخليفة الحافظ، وصنجة درهم فضة باسم الظافر، وصنجة درهمين فضة باسم الخليفة الظافر (اللوحة رقم ١٧٦).

وشهدت أيضاً صناعة البلور الصخرى ابان العصر الفاطمى درجة عالية من الدقة والاتقان بفضل إقبال الخلفاء ورجال بلاطهم على اقتناء التحف المصنوعة من هذا الحجر الكريم، وحسبنا دليلاً على ذلك إعجاب الرحالة الفارسى ناصر خسرو

الذى زار مصر إبان القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى بما شاهده من البلور الصخرى فى سوق القناديل، فذكر أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمن وجيز، حين جئ ببعضه من اقليم البحر الأحمر، يمتاز بجماله وشفافيته. كما أشار الغزولى فى كتابه مطالع البدور ومنازل السرور إلى كنوز البلور فى قصور الفاطميين. وذكر المقريزى بدوره عند إشارته إلى المحنة التى حلت بكنوز الخليفة الفاطمى المستنصر عام ٤٥٤هـ/ ١٠٦٢م، إلى عدد كبير من الأوانى البلورية المزخرفة والغفل من الزخارف التى أخرجت من خزائن الخليفة المذكور.

ويبدو أن عدداً كبيراً من تحف البلور الصخرى قد وجدت طريقها بوسائل مختلفة إلى خزائن الكنائس والملوك والعظماء بأوروبا حيث اعبرت من أثمن ما يعتز به من تراث فنى، كما أن المسيحيين كانوا ينظرون إلى البلور الصخرى على أنه رمزاً للنقاء الروحى، وكانوا يحرصون على أن يحفظوا فى أوانيه بعض تراثهم المقدس، فضلاً عن أنهم كانوا يجملون بقطع من البلور بعض تحفهم الثمينة المصنوعة من مواد أخرى. وأجمل التحف التى وصلتنا من البلور التى تنسب إلى الطراز الفاطمى محفوظة حالياً فى متحف فينا، وضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية، وفى متحف اللوفر بباريس، وفى متحف فكتوريا والبرت بلندن، وفى قصر بتى بفلورنسا، وفى متحف الارميتاج فى لننجراد، وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، وفى دار الآثار الاسلامية بالكويت، وغيرها من المتاحف والمجموعات الخاصة.

وقد أمكن نسبة هذه التحف البلورية إلى العصر الفاطمى بفضل ما يحمله بعضها من كتابات شبه مؤرخة، وبفضل ما يزينها من عناصر زخرفية تعد وثيقة الصلة بهذا العصر. ومن أجمل تحف البلور الصخرى الفاطمى مجموعة من

الأباريق الصغيرة ذات بدن كمثرى الشكل، يفصله عن الفوهة رقبة صغيرة، وله مقبض يتصل بالرقبة ويهبط باستقامة حيث يتصل بأسفل البدن، الذى ينتهى بقاعدة مستديرة منخفضة أغلبها مركب على قطع معدنية أوروبية الصنع، من بينها واحد محفوظ فى كاتدرائية سان ماركو فى البندقية يزين أعلى مقبضه تمثال حيوان على هيئة الكبش له قرون طويلة تمتد راجعة إلى آخر ظهر الحيوان، ويحلى البدن زخرفة تتألف من رسم لفهدين متماثلين متقابلين بينهما زخرفة نباتية محورة، ويزين أعلي البدن كتابة دعائية بالخط الكوفى نصها "بركة من الله للإمام العزيز بالله". والزخرفة تبدو تامة البروز وقطعها ظاهر فى البدن كما تتميز الرسوم بالتحوير، وإن كانت النسب التشريحية للحيوانين قريبة من الواقع (اللوحة رقم ١٧٧).

ويشبه هذه التحفة ابريق آخر محفوظ فى متحف فكتوريا والبرت بلندن قوام زخرفته مجموعتان من الحيوان، تتألف كل منها من صقر أو باز ينقض على غزال ليفترسه، وهناك أيضاً ابريق ثالث فى متحف اللوفر بباريس يزينه زخرفة من شجرة يخرج منها مراوح نخيلية فى كل من جانبيها ببغاء على أحد فروعها، ويعلو الزخارف كتابة دعائية بالخط الكوفى. ولدينا كذلك ابريق رابع فى قصر بتى بفلورنسا يزينه بجعتين يفصل بينهما فرع نباتى متقن، ويعلوهما شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفى. وبمتحف الارميتاج بلننجراد ابريق خامس من هذا النوع، له مقبض قائم الزوايا، وحول عنقه القصير شريط به زخارف نباتية متموجة، أما البدن فيزينه زوج من الأسود الرابضين وهما متواجهان، يزين القوائم الخلفية لكل منهما جامة لوزية الشكل بها زخارف نباتية مورقة. وهذه الاباريق جميعاً تنسب إلى مصر فيما بين القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادى عشر للميلاد.

ووصلنا أيضاً شكل آخر من الاباريق الفاطمية البلورية من بينها واحد

محفوظ فى فينا ينسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، له بدن بيضاوى مستطيل، مزود برقبة أسطوانية، مقبضه مفقود، لذا أضيف إليه فى وقت لاحق مقبض وفوهة بغطاء وقاعدة من الفضة. يزين الرقبة زخارف نباتية متموجة، على حين يزدحم البدن برسم لطائرين متقابلين لعلهما نسرين ناشرين جناحيهما فوق أرضية من الزخارف النباتية والهندسية البارزة (اللوحة رقم ١٧٨).

وهناك شكل ثالث من الأباريق أو الأوانى الفاطمية البلورية ذات شكل بيضاوى من بينها بقايا إناء محفوظ فى متحف الآثار الاسلامية فى مدريد يزين أعلاه شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفى نصها "بركة من الله" يليها شريط عريض به نقش مزدوج لطائرين متقابلين يفصل بينهما زخرفة نباتية تضم أنصاف مراوح نخيلية، يرجع نسبته إلى القرنين الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد، لأنه يلاحظ على التحف الفاطمية المصنوعة من البلور الصخرى أن أقدمها تكون زخارفه تامة البروز، وقطعها فى البدن ظاهراً، على حين نرى فى التحف التى تنسب إلى نهاية هذا العصر أن بروز الزخارف لا يكاد يفصلها تماماً عن بدن التحفة أو أرضية النقش.

وأمدنا هذا العصر كذلك بمجموعة من قنينات العطر والمكاحل من بينها واحدة محفوظة فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى يزين كلا الجانبين زخارف نباتية تضم مراوح نخيلية وأنصاف مراوح جناحية الشكل نفذت بالحفر البارز (اللوحة رقم ١٧٩). كما يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمكحلة تنسب إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى ذات بدن أسطوانى ورقبة مرتفعة مضلعة ذات فوهة منفرجة بعض الشئ، يزين أسفلها زوج من الحلقات الدائرية البارزة، ويتوسط البدن شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفى نصها "بركة

لصاحبتـها" (اللوحة رقم ١٨٠). وهناك قنينة أخرى محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت بلندن ذات بدن اسطوانى ورقبة ضيقة يزينها زوج من الحلقات الدائرية البارزة، كما يزين البدن حلقتين من أعلى ومثلهما من أسفل بالاضافة زخرفة نباتية كثيفة بارزة تغطى بدن القنينة وتتألف من أوراق نباتية وأنصاف مراوح نخيلية وأفرع متموجة، ويرجح نسبتها إلى القرن الرابع ـ الخامس الهجرى / العاشر ـ الحادى عشر الميلادى.

وصنع من البلور الصخرى فى العصر الفاطمى مجموعة من المسارج كانت تستخدم فى الاضاءة من بينها واحدة محفوظة فى متحف الارميتاج بلننجراد ذات شكل فريد على هيئة القارب، مزودة بمقبض مستقيم، يزينها زخارف نباتية بارزة تتألف من فرع متموج ينبثق منه أنصاف مراوح نخيلية متعددة الشحمات (اللوحة رقم ١٨١).

ووصلنا كذلك من البلور الصخرى أنواع مختلفة من التحف مثل الصحون وقطع الشطرنج، من ذلك صحن ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، ضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو فى البندقية له قاعدة منخفضة، يزينه زخارف هندسية ونباتية تتألف من فرع متموج يخرج منه على الجانبين أنصاف أوراق كأسية مجوفة من أسفل. كما وصلنا بعض قطع الشطرنج من بينها أربع قطع محفوظة فى إحدى المجموعات الخاصة، تنسب إلى مصر فى القرنين الرابع أو الخامس الهجرى/ العاشر أو الحادى عشر الميلادى، يزينها زخارف نباتية بارزة. ولدينا أيضاً مجموعة أخرى تضم ثلاث عشرة قطعة "ملكان، ووزيران، وفيلان، وحصانان، وطابية، وثلاثة بيادق" كانت فى بادئ الأمر ضمن مجموعة الكونتس دى بهاج فى باريس، ثم أصبحت فى الوقت الحالى ضمن مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى، وهى مزينة بزخارف نباتية بارزة وتنسب

إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٨٢).

وعرف العصر الفاطمى أيضاً صناعة المحابر والأختام من البلور الصخرى، إذ يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بوعاء من هذا الحجر كروى الشكل فى وسطه ثقب، يزين جوانبه الخارجية زخارف نباتية تتألف من أوراق طويلة تلتقى فى أشكال أوراق نخيلية بالحفر البارز، تؤلف شريطاً من زخارف متعرجة تحصر ست مناطق مثلثة تضم كتابات كوفية بسيطة نصها "إقبال وبركة لصاحبه محمد وعلى كلاهما"، يرجح نسبته إلى عهد الخليفة الحاكم فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٨٣).

كما يوجد بنفس المتحف ختم من البلور يتألف من شكل سداسى الاضلاع يضيق فى نهايته وينتهى باستدارة على هيئة كرة صغيرة مثقوبة كان يعلق منها، نقش على وجهه كتابة كوفية معكوسة تحمل اسم "فهد بن ابراهيم" ينسب إلى مصر فى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الهجرى/ العاشر والحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٨٤).

وهكذا يمكن القول أن كثرة الأوانى البلورية التى وصلتنا من العصر الفاطمى وتنوع أشكالها وأغراضها تشهد بإزدهار تلك الصناعة نتيجة تطور التقاليد الصناعية فى كثير من أقطار العالم الاسلامى بما فى ذلك مصر نفسها فيما قبل العصر الفاطمى.



شرح اللوحات

اللوحة رقم (١)

✿ تاج عمود عثر عليه فى قصر الموقر (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٢)

✿ زخارف جصية مفرغة تغطى إحدى نوافذ قصر الحير الغربى (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٣)

✿ تمثال حجرى يحتمل أنه للخليفة هشام بن عبد الملك عثر عليه فى قصر الحير الغربى (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٤)

✿ منحوتات حجرية عثر عليها فى قصر خربة المفجر (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٥)

✿ واجهة قصر المشتى الحجرية (الطراز الأموى) نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٦)

✿ فسيفساء زجاجية، قبة الصخرة فى بيت المقدس، (الطراز الأموى) نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٧)

✿ فسيفساء زجاجية، الجامع الأموى بدمشق، (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٨)

✿ فسيفساء زجاجية، قصر خربة المفجر (الطراز الاموى) نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٩)

✿ تاج عمود من الرخام، (الطراز العباسى)، نقلاً عن ديماند.

اللوحة رقم (١٠)

✿ نماذج لطراز سامراء الجصية (الطراز العباسى)، نقلاً عن رايس.

اللوحة رقم (١١)

✿ الزخارف الجصية لباطن العقـود بجامع أحمد بن طولون، (الطراز العباسى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢)

✿ زخارف جصية عثر عليـها فى البيت الطولونى بمدينة العسكر، (الطراز العباسى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٣)

✿ نقش بارز من الرخام عثـر عليه فى مدينة المهدية بتـونس، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٤)

✿ لوح مستطيل من الرخام يزينه زخارف بالنحت البارز عـثر عليه فى خانقاه بيبرس الجاشنكير، (الطراز الفاطمى)، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٥)

✿ لوح مستطيل من الرخام يزينه زخارف بارزة، عثر عليه فى خانقاه فرج بن برقوق، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن كنوز الفاطميين بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٦)

✿ كلجـة من الرخـام يزينها أشـكال بارزة تتضـمن تماثيل أدميـة وكتـابات كـوفيـة ومقرنصات (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن كنوز الفاطميين بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧)

✿ زخارف حـجرية من مـئذنة مـسجـد الحاكم (الطراز الفـاطمى)، نقلاً عن أحـمد فكرى.

اللوحة رقم (١٨)

✿ محراب جصى مسطح باسم الخليفة الفـاطمى المستنصر بمسجد أحمد بن طولون، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن حسن عبد الوهاب.

اللوحة رقم (١٩)

✿ الزخارف الجصية بالجامع الأزهر (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن حسن عبد الوهاب.

اللوحة رقم (٢٠)

✿ حشوة خشبية يزينهـا زخارف نباتية بارزة عثـر عليها بالمسجـد الأقصى بالقدس، (الطراز الأموى)، نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٢١)

✿ حشوة خشبية يزينها زخارف بارزة، (الطراز الأموى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٢)

✿ باب من الخشب عـثر عليه فى ضواحى بغـداد، محفوظ فى مـتحف بناكى بأثينا، (الطراز الأموى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٣)

✿ لوح من الخـشب يزينه زخـارف هندسـية محـفـورة وكتـابات عـربيـة، (الطراز الأموى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٤)

✿ صندوق من العاج يزينه زخـارف نباتية بارزة، (الطراز الأموى)، نقـلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٢٥)

✿ لوحـة مسـتطيلة مـن العاج يزينـها زخـارف نبـاتيـة وطيور وحـيـوانات، (الطراز الأموى)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٢٦)

❁ حشوة من العظم يزينها زخارف نباتية وطيور وحيوانات، (الطراز الأموى)، محفوظة بمتحف بناكى فى أثينا.

اللوحة رقم (٢٧)

❁ حشوة خشبية من منبر جامع سيدى عقبة بالقيروان، (الطراز العباسى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٨)

❁ حشوة خشبية يزينها زخارف نباتية بارزة، (الطراز العباسى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٢٩)

❁ حشوة خشبية يزينها زخارف فسيفسائية، (الطراز العباسى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٠)

❁ باب من الخشب ذى الزخارف المشطوفة، عثر عليه فى مدينة سامراء، (الطراز العباسى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٣١)

❁ لوح من الخشب ذى الزخارف المنقوشة بالحفر المائل، (الطراز العباسى - الطولونى)، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٢)

❁ حشوة من الخشب ذى الزخارف المشطوفة، (الطراز العباسى - الطولونى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٣)

❁ حشوة من الخشب ذى الزخارف المنقوشة بالحفر المائل، (الطراز العباسى - الطولونى)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٣٤)

✿ حشـوة خشـبيـة يزينها زخـارف نباتيـة تتوسط شكل نجـمى، (الطراز العبـاسى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٥)

✿ حشوات عـاجية يزينهـا زخارف نباتية منقـوشة بالحفر المائل، (الطراز العـباسى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٦)

✿ باب خشبـى باسم الخليفة الحاكم بأمـر الله، (الطراز الفاطمى)، محفـوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٧)

✿ حشوة من الخشب يزينها زخارف محـفورة، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف المتروبوليتان فى نيويورك.

اللوحة رقم (٣٨)

✿ حشوة خشبـية ذات زخارف محفورة، (الطراز الفاطمى)، مـحفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٩)

✿ لوح خشبى يزينه زخارف ادمية وحيوانية ونباتية، (الطراز الفاطمى)، عثر عليه فى مارستان قلاوون، ومحفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٠)

✿ لوحة خشبية على هـيئة محراب، يزينها كتابات كوفية وزخـارف نباتية وهندسية، (الطراز الفاطمى)، محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤١)

✿ محراب خـشبى من مشهـد السيدة نفيـسة بالقاهرة، (الطراز الفاطمى)، مـحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٢)

❁ حشوة خشبية من منبر مسجد قوص، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن فريد شافعى.

اللوحة رقم (٤٣)

❁ حشوة خشبية مرصعة بالعاج، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٤)

❁ علبة اسطوانية من العاج، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٥)

❁ حشوة خشبية مطعمة بالعاج يزينها رسوم طيور وحيوانات، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٦)

❁ حشوة من العاج سداسية الأضلاع يزينها رسوم حيوانية ونباتية فوق أرضية نباتية، (الطراز الفاطمى) محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.

اللوحة رقم (٤٧)

❁ حشوة من العاج مستطيلة الشكل يزينها رسوم ادمية وحيوانية، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٤٨)

❁ حشوتان من العاج، يزينهما رسوم ادمية وحيوانية ونباتية، (الطراز الفاطمى)، محفوظتان بالمتحف الاسلامى ببرلين

اللوحة رقم (٤٩)

❁ بوق صيد من العاج يزينه زخارف حيوانية وطيور، (الطراز الفاطمى)، محفوظ بالمتحف الاسلامى ببرلين.

اللوحة رقم (٥٠)

✿ عـروسـة أو لعبـة أطفـال من العـاج يزينهـا زخـارف نباتيـة وهندسـيـة، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٥١)

✿ صينية من البـرونز يزينها زخارف هندسيـة محفورة، (الطراز الأموى)، مـحفوظة فى المتحف الاسلامى ببرلين.

اللوحة رقم (٥٢)

✿ صحن من البرونز عـليه نقش يمثل بهرام جور يصطاد السـباع، (الطراز الأموى)، محفوظ بالمتحف الاسلامى ببرلين.

اللوحة رقم (٥٣)

✿ إبريق من البـرونز ينسب خطأ إلى الخليـفـة الأموى مـروان بن مـحمـد، (الطراز الساسانى)، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٥٤)

✿ إبريق من البرونز، الطراز الأموى)، مـحفوظ بمتحف المتروبوليتـان بنيويورك، نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٥٥)

✿ إبريق من البـرونز، (الطراز الأمـوى)، من صناعة العـراق، مـحفـوظ فى متـحف الارميتاج.

اللوحة رقم (٥٦)

✿ إبريق من البرونز، (الطراز الأموى)، من صناعة إيران، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٥٧)

✿ إبريق من البـرونز يزينه زخارف مـحفـورة، (الطراز الأموى)، من صناعـة إيران، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٥٨)

✿ مبخرة من البرنز، (الطراز الأموى، من صناعة مصر، نقلاً عن اسين اتيل.

اللوحة رقم (٥٩)

✿ إبريق من البرونـز يزينه زخارف محـزوزة، (الطراز العباسـى)، من صناعة إيران، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٦٠)

✿ إبريق من البرونز، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران أو العراق، نقلاً عن راشيل وارد.

اللوحة رقم (٦١)

✿ إبريق من الفضة يزينه زخارف محزوزة، (الطراز العباسى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٦٢)

✿ مـبخـرة من البـرونز، (الطراز العـباسى)، من صناعـة إيران، مـحفـوظة بالمتـحف الاقليمى فى السويد.

اللوحة رقم (٦٣)

✿ مـبـخرة من البـرونز اسطوانـية الشكـل، (الطراز العـباسى)، مـن صناعة مـصـر، محفوظة فى متحف اللوفر فى باريس.

اللوحة رقم (٦٤)

✿ تمثـال مـجوف لأسـد رابض من البـرنز (الطراز الـفاطمى)، مـن صناعة مـصـر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٦٥)

✿ تمثال مـجوف لأسـد من البرونز (الطراز الفـاطمى)، من صناعة مصـر، محـفوظ بمتحف فكتوريا والبرت فى لندن.

اللوحة رقم (٦٦)

✿ تمثال مجوف لايل من البرونز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر محفوظ بالمتحف الأهلى فى ميونخ.

اللوحة رقم (٦٧)

✿ تمثال مجوف لأرنب من البرونز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٦٨)

✿ تمثال مجوف لطائر من البرونز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى المتحف الاسلامى ببرلين

اللوحة رقم (٦٩)

✿ تمثال مجوف لطاووس من البرونز (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف اللوفر فى باريس.

اللوحة رقم (٧٠)

✿ مقبض مصمت من البرونز لاناء على هيئة أسد ينقض على حيوان آخر، (الطراز الفاطمى) من صناعة مصر، مجموعة كير بلندن.

اللوحة رقم (٧١)

✿ تمثال مصمت من البرونز لسيدة تعزف على الدف، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٧٢)

✿ تمثال مجوف لعقاب من البرونز، (الطراز الفاطمى) من صناعة مصر، محفوظ بمتحف Dellopera Deldumo بإيطاليا.

اللوحة رقم (٧٣)

✿ شمعدان من البرونز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٧٤)

✿ دلو من البرونز أسطوانى الشكل، (الـطراز الفاطمى)، من صناعة مصـر، نقلاً عن راشيل وارد.

اللوحة رقم (٧٥)

✿ علبة اسطوانية من البرونز يزينها زخارف محزوزة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى المتحف الاسلامى ببرلين.

اللوحة رقم (٧٦)

✿ مـجمـوعة من الحـلى عشر عليهـا ضـمن كنز اكتـشف فى فلسطين عـام ١٩٦٣، (الطراز الفاطمى).

اللوحة رقم (٧٧)

✿ دلاية على شكل هلال من الذهب المنزل بالميناء، (الطراز الفاطمى)، مـحفوظة فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك.

اللوحة رقم (٧٨)

✿ طوق من الذهب، مخنقة، (الطراز الفاطمى)، من صناعـة مصر، نقلاً عن الوحدة فى الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (٧٩)

✿ سواران من الفـضة يزينهـما من زخـارف بالطرق البارز، (الطراز الفـاطمى)، من صناعة مصر، محفوظان بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى.

اللوحة رقم (٨٠)

✿ قرط من الذهب علـى هيئة طائر، (الطراز لفـاطمى)، من صناعة مـصر، محـفوظ بالمتحف الوطنى فى دمشق.

اللوحة رقم (٨١)

✿ خاتم من الذهب يزينه زخارف نبـاتية وكتابات غير مـقروءة، (الطراز الفاطمى)، محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك.

اللوحة رقم (٨٢)

❁ إبريق من الفخار يزينه زخارف حيوانية وطيور ونباتات، (الطراز الأموى)، من صناعة إيران، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٨٣)

❁ إبريق من الفخار غير المطلى، (الطراز الأموى)، من صناعة بلاد الشام، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٨٤)

❁ سراج من الفخار الغفل من الطلاء يزينه كتابات عربية، (الطراز الأموى)، من صناعة بلاد الشام، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٨٥)

❁ إبريق من الفخار المطلى يكسوه طلاء زجاجى أخضر شفاف، (الطراز الأموى)، من صناعة إيران أو العراق، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٨٦)

❁ بقايا صحن من خزف ذى طلاء أحمر وأخضر وبنفسجى، (الطراز الأموى)، من صناعة العراق أو مصر، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٨٧)

❁ صحن من الخزف يزينه زخارف بارزة، وطلاءات معدنية، (الطراز الأموى)، من صناعة العراق، نقلاً عن رايس.

اللوحة رقم (٨٨)

❁ صحن من الخزف ذى الزخارف المحزوزة تقليد خزف أسرة تانج، (الطراز العباسى)، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٨٩)

❁ إناء من الخزف ذى الزخارف المحزوزة، تقليد خزف أسرة تانج، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٩٠)

✿ صـحن من الخزف الأبـيض تقليد بورسـلين أسرة تانج، (الطراز الـعبـاسى)، من صناعة العراق أو إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٩١)

✿ صـحن من الخـزف الأبيض تقليـد بورسلين أسـرة تانج (الطراز العبـاسى)، من صناعة العراق أو إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٩٢)

✿ صـحن من الخزف الأبـيض تقليد بورسـلين أسرة تانج، (الطراز الـعبـاسى)، من صناعة العراق، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (٩٣)

✿ صحن من الخـزف الأبيض يزينه كتابـات سوداء، (الطراز العبـاسى)، من صناعة إيران نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٩٤)

✿ صحن من خـزف البريق المعدنى، (الطراز الـعباسى)، من صناعـة إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٩٥)

✿ صحن من خـزف البريق المعدنى، (الطراز العـباسى)، من صناعة إيران، محـفوظ بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٩٦)

✿ صحن من خـزف البريق المعدنى، (الطراز الـعباسى)، من صناعـة إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٩٧)

✿ صحن من خـزف البريق المعـدنى يزينه زخارف نبـاتية وكـتابات عربـية، (الطراز العباسى)، من صناعة العراق، نقلاً عن غادة الحجاوى.

اللوحة رقم (٩٨)

✿ بلاطات من خـزف البـريق المعـدنى، بالمسـجـد الجامع فـى القيـروان، (الطراز العباسى)، نقلاً عن رايس.

اللوحة رقم (٩٩)

✿ كسرة من خزف البريق المعـدنى، يزينها رسم أدمى، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٠)

✿ صحن من خزف البـريق المعدنى، يزينه رسم قارب وأسمـاك، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠١)

✿ صحن من خـزف البريق المعدنى الفـاطمى، (المرحلة الأولى)، من صناعة مـصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٢)

✿ صحن مـن خزف البريق المعـدنى الفاطمـى، (المرحلة الثانيـة)، من صناعة مـصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٣)

✿ صحن من خزف البريق المعدنى الفاطمى يزينه زخـارف نباتية وحيوانية، (المرحلة الثانية)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٤)

✿ صـحن من خـزف البـريق المعـدنى الفـاطمى يزيـنه نقش يمثل مـهـارشـة الديكة، (المرحلة الثالثة)، من صناعة مصر، محفوظ فى مجموعة كير بلندن.

اللوحة رقم (١٠٥)

✿ إناء من الخزف الفاطمى المحزوز تحت الطلاء، تقليـد خزف أسرة سونج، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٠٦)

✿ كسـرة من الخزف الفاطمى المحزوز تحت الـطلاء، تقليد خزف أسرة سـونج، نقلاً عن على بهجت.

اللوحة رقم (١٠٧)

✿ كسـرة من الخزف الفاطمى المحزوز تحت الـطلاء، تقليد خزف أسرة سـونج، نقلاً عن على بهجت.

اللوحة رقم (١٠٨)

✿ إناء من الخـزف الفاطمى المنسـوب خطأ إلى الفـيوم، مـحفـوظ فى متـحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٩)

✿ شباك قلة من الفخار يزينه نقش لطاووس، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١٠)

✿ شباك قلة من الفخار يزينه نقش لأرنـب برى، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١١)

✿ شبـاك قلة من الفخار يزينه نقـش لفيل، (الطراز الفاطمى)، نقـلاً عن أحمد عـبد الرازق.

اللوحة رقم (١١٢)

✿ شباك قلة من الفـخار يزينه زخارف نباتية وهندسيـة، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١٣)

✿ ختم من الفخار يزينه كتابات كوفية ورسوم هندسية، (الطراز الفاطمى)، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١١٤)

✿ ختـم من الفخـار يزينه رسم لحيـوان، (الطراز الفاطمى)، محفـوظ فى دار الآثار الاسلامية ـ متحف الكويت الوطنى.

اللوحة رقم (١١٥)

✿ قارورة نفط من الفخار يزينها زخارف محزوزة، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (١١٦)

✿ كبش من الفخار المطلى يكسوه طلاء زجاجى شفاف (الطراز الفاطمى)، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١١٧)

✿ نسيج عـمامـة من الكتان باسم سـمويل بن مرقس، (الطراز الأمـوى)، محـفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١١٨)

✿ قطعة نسيج من الصوف بها رسوم نباتية وحيوانية، (الطراز الأموى)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (١١٩)

✿ ثلاث قطع من الصوف بها رسوم هندسية ونباتية بألوان متعددة، (الطراز الأموى) من صناعة مصر، نقلاً عن سامى عبد الحليم.

اللوحة رقم (١٢٠)

✿ قطعـة من نسـيـج الصـوف ذات أرضـيـة حـمـراء وزخـارف صـفـراء، (الطراز العباسى)، نقلاً عن محمد عبد العزيز مرزوق.

اللوحة رقم (١٢١)

✿ قطعة نسيج من الكتـان السميك منقوشة بأسلوب سامـراء، الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن سعاد ماهر.

اللوحة رقم (١٢٢)

❁ قطعة من نسيج الكتان يزينها رسم لـطائر يشبه الطاووس، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن سعاد ماهر.

اللوحة رقم (١٢٣)

❁ قطعة من نسيـج الكتان يزينها رسم لحيوان يشـبه سبع البحـر، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن سعاد ماهر.

اللوحة رقم (١٢٤)

❁ قطعـة من نسـيج الكتـان يزينهـا زخـارف صـوفـيـة من طراز البـهنسـا، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن محمد عبد العزيز مرزوق.

اللوحة رقم (١٢٥)

❁ قطعة نسيج من الصوف والكتان عملت فى الفيوم، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٦)

❁ قطعة نسيج مـن الصوف والقطن (الطراز العباسى)، من صناعـة العراق، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٧)

❁ قطعة نسيج من الحرير، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٨)

❁ قطعة من نسيج الحرير، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٩)

❁ قطعة من نسـيج الحرير، (الطراز العـباسى)، من صناعة إيـران، محفـوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (١٢٠)

✿ قطعـة من نسيج الكتـان مطرزة بخيـوط من الحرير الأصـفر، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الأولى)، محفوظة فى إحدى المجموعات الخاصة بفرنسا.

اللوحة رقم (١٢١)

✿ قطعـة من نسيج الكـتان مطرزة بخـيوط من الحـرير الأحـمر، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الأولى)، محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٢٢)

✿ قطعـة من نسـيج الكتان، مـطرزة بخيـوط من الحـرير الملون، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الأولى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٢٣)

✿ قطعـة من نسـيج الكتان، مـطرزة بخيـوط من الحـرير الملون، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الأولى)، نقلاً عن محمد عبد العزيز مرزوق.

اللوحة رقم (١٢٤)

✿ قطعـة من نسـيج الكتان، مـطرزة بخيـوط من الحـرير الملون، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الثانية)، محفوظة بمتحف كلونى بباريس.

اللوحة رقم (١٢٥)

✿ قطعـة من نسـيج الكتان، مـطرزة بخيـوط من الحـرير الملون، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الثانية)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٢٦)

✿ تفاصـيل من عباءة كنيسة سـانت ان بجنوب فرنسا، (الطراز الفـاطمى ـ المرحلة الثانية).

اللوحة رقم (١٢٧)

✿ قطعة من نسيج الكتان المطرز بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمى ـ المرحلة الثالثة)، محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت بلندن.

اللوحة رقم (١٣٨)

✿ قطعة من نسيج الكتان المطرز بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمى ـ المرحلة الثالثة)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٣٩)

✿ بقايا وشاح من الكتان المطرز بخيوط من الحرير المتعدد الألوان، (الطراز الفاطمى ـ المرحلة الثالثة)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٤٠)

✿ بقايا شال من الصوف الأزرق الداكن مطرزة بخيوط من الكتان الملون، (الطراز الفاطمى)، من الفيوم، محفوظة فى متحف بناكى فى أثينا.

اللوحة رقم (١٤١)

✿ قطعة من نسيج الكتان يزينها زخارف مطبوعة، (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن ديماند.

اللوحة رقم (١٤٢)

✿ قطعة من نسيج الكتان يزينها زخارف مطبوعة، (الطراز الفاطمى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٤٣)

✿ عباءة التتويج من الحرير المطرز الارجوانى اللون، عملت بمدينة صقلية فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، محفوظة فى فينا.

اللوحة رقم (١٤٤)

✿ قطعة من الحرير يزينها رسوم نمور أو فهود وزخارف نباتية، تنسب إلى صقلية فى القرن الخامس أو السادس الهجرى/ الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى، محفوظة فى مدينة شينو بفرنسا.

اللوحة رقم (١٤٥)

❁ قطعـة من الحرير يزينهـا رسوم لطاووسين وغـزالين، من نسيج صـقلية فى الـقرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.

اللوحة رقم (١٤٦)

❁ قارورة من الزجـاج يزينها زخارف مـضافة، (الطراز الأمـوى)، من صناعة إيران، نقلاً عن كنوز الشرق.

اللوحة رقم (١٤٧)

❁ قارورة من الزجاج يزينها زخارف مـقطوعة، (الطراز الأموى)، من صناعة إيران، نقلاً عن كنوز الشرق.

اللوحة رقم (١٤٨)

❁ إناء صغـير من الزجاج يزينه زخارف نبـاتية بارزة مضافـة، (الطراز الأموى)، من صناعة مصر أو بلاد الشام، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٤٩)

❁ قنينتـان من الزجاج يزينهـما زخـارف مضـافة من خـيوط زجـاجيـة تشبه تجـازيع الرخام، (الطراز الأموى)، من صناعة مصر أو بلاد الشام، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٥٠)

❁ قنينة من الزجـاج داخل حامل زجـاجى على هيئـة جمل، (الطراز الأمـوى)، من صناعة مصر، نقلاً عن ١٤٠٠ سنة من الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٥١)

❁ كأس من الزجاج الشفاف يزينه زخارف مـحزوزة، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، محفوظة فى كوبنهاجن.

اللوحة رقم (١٥٢)

❁ كأس من زجـاج شفـاف يزينه زخارف هندسـية ونبـاتية نفـذت بأسلوب القطع، (الطراز العباسى)، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٥٣)

❁ قـارورة مـن زجـاج أزرق يزينـهـا زخــارف هندسيـة بواسطة القـطع، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (١٥٤)

❁ إبريق من الزجاج كـمثرى الشكل يزينه زخـارف نباتية وهندسيـة نفذت بأسلوب القطع، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٥٥)

❁ قنينة من الزجاج يزينها زخارف مضافة بأسلوب التمشيط، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن الوحدة فى الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٥٦)

❁ قارورة صغـيرة من زجاج شفـاف يزينها زخارف هندسيـة منفذة بأسلوب القطع، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (١٥٧)

❁ قنينة من زجاج أزرق شفاف، ذات قاعدة مضرسة، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن غادة حجاوى.

اللوحة رقم (١٥٨)

❁ كـأس من الزجاج يـزينه زخارف بالبـريق المعـدنى باسم عـبد الصـمـد بن على، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٥٩)

❁ بقايا صحن من زجـاج يزينه زخارف بالبريق المعدنى عـمل فى طراز الفيلة بمصر، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٦٠)

❁ صحن من الزجـاج يزينه زخارف نباتية وكـتابات عربية بالبـريق المعدنى، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (١٦١)

✿ إبريق من الزجاج كمثرى الشكل باسم الأمير ربيعة بن أحمد بن طولون، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظ بدار الآثار الاسلامية - متحف الكويت الوطنى.

اللوحة رقم (١٦٢)

✿ قنينة صغيرة من الزجاج السميك يزينها زخارف بارزة، ترتكز على قاعدة مضرسة، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر أو العراق، نقلاً عن ١٤٠٠ سنة من الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٦٣)

✿ غطاء قارورة أو مقبض صولجان من البلور الصخرى، (الطراز العباسى) من صناعة مصر، محفوظ بمتحف اللوفر فى باريس.

اللوحة رقم (١٦٤)

✿ كأس من زجاج أخضر شفاف يزينه زخارف بارزة ولفظة الجلالة مكررة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٦٥)

✿ كوب من الزجاج أو مصباح يزينه زخارف مضافة تمتد على الجانبين، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٦٦)

✿ مشكاة من الزجاج يزينها زخارف هندسية مضافة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، عثر عليها فى حفائر اسطبل عنتر بالفسطاط.

اللوحة رقم (١٦٧)

✿ كوب من الزجاج الأزرق السميك متعدد الأضلاع يزينه زخارف هندسية، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف برلين.

اللوحة رقم (١٦٨)

❁ كأس من الزجاج السميك من مجـموعة القديسة هدويج، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن.

اللوحة رقم (١٦٩)

❁ مقلمة من زجـاج سميك يزينها زخارف هندسـية نفذت بأسلوب القطع، (الطراز الفاطمى)، صنعت فى مصر، محفوظة فى متحف برلين.

اللوحة رقم (١٧٠)

❁ بقايا سلطانية تتألف من طبقتين من الزجاج أحدهما تعلو الأخرى، يزينها زخارف مـقطوعـة، (الطراز الفاطمـى)، صنعت فى مـصر، مـحـفوظة فى مـتـحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧١)

❁ كسرة من الزجـاج يزينها نقش لظبى بمادة البريق المعـدنى، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧٢)

❁ سلطانيـة من زجـاج شفـاف يزينهـا من الداخل رسوم نبـاتيـة وهندسـية بالبـريق المعدنى، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظة فى متحف برلين.

اللوحة رقم (١٧٣)

❁ قارورة من الزجاج الشفاف لها بدن كمثرى ورقـبة مرتفعة يزينها زخارف بالبريق المعدنى، (الطراز الفاطمى) من صناعة مصر، محفوظة فى متحف برلين.

اللوحة رقم (١٧٤)

❁ قرن من الزجاج الشـفاف يزينه زخارف نباتية بالبـريق المعدنى، (الطراز الفاطمى) من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الزجاج فى نيويورك.

اللوحة رقم (١٧٥)

✿ مـيكال من زجاج عـسلى اللون، يزينه زخـارف هندسيـة منفـذة بأسلوب القطع، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الزجاج فى نيويورك.

اللوحة رقم (١٧٦)

✿ مجـموعة من الصنج الزجـاجية تحمل اسـماء بعض الخلفاء الفـاطميين، (الطراز الفاطمى) صنعت بمصر، محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧٧)

✿ إبريق من البلور الـصخـرى كـمثرى الشكل يحـمل اسم الخليـفـة العـزيز بالله، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية.

اللوحة رقم (١٧٨)

✿ إبريق من البلور الصـخرى بيضـاوى الشكل يزينه طيور ونبـاتات بالحفـر البارز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى فينا.

اللوحة رقم (١٧٩)

✿ قنينة من البلور الصـخرى، يزينهـا زخارف نبـاتية بارزة، (الطراز الفـاطمى)، من صناعة مصر، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (١٨٠)

✿ مكحلة من البلور الصخرى ذات بدن اسطوانى، يزينها كتابات كوفية، (الطراز الفاطمى)، صنعت فى مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٨١)

✿ سراج من البلور الصـخرى، على هيئـة قارب يزينه زخارف نبـاتية بارزة، (الطراز الفاطمى)، محفوظ بمتحف الارميتاج فى لينينجراد.

اللوحة رقم (١٨٢)

✿ قطع من شطـرنج من البلور الصـخـرى يـزينهـا زخـارف نبـاتيــة بارزة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر نقلاً عن مارلين جنكينز

اللوحة رقم (١٨٣)

❁ دواة من البلور الصخرى، يزينها زخارف نباتية وكتابات كوفية بارزة تشير إلى اسم صاحبها، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٨٤)

❁ ختم من البلور الصخرى عليه نقش كتابى معكوس باسم صاحبه، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.



ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

- ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، ليدن ١٨٥١ ـ ١٨٧٦.
- ابن بطوطة، تحفة النظار فى غرائب الامصار وعجائب الأسفار، باريس ١٨٥٣.
- ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، القاهرة ١٩٣٠ ـ ١٩٧٢.
- ابن جبير، الرحلة، بيروت ١٩٦١.
- ابن حوقل، المسالك والممالك، ليدن ١٨٢٣.
- ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، بيروت ١٩٥٧.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، بولاق ١٢٩٩ هـ.
- ابن الداية، كتاب المكافأة، صححه وضبطه وشرحه أحمد أمين وعلى الجارم، بولاق ١٩٤١.
- ابن دقماق، الانتصار لواسطة عقد الأمصار، القاهرة ١٨٩٦.
- ابن رسته، الأعلاق النفسية، ليدن ١٨٩١.
- ابن طباطبا، الفخرى فى الآداب السلطانية والدول الاسلامية، بيروت ١٩٦٠.
- ابن مماتى، قوانين الدواوين، تحقيق عزيز سوريال عطية، القاهرة ١٩٤٣.
- ابن ميسر، أخبار مصر، تحقيق هنرى ماسية، القاهرة ١٩١٩.
- أبو الحمد فرغلى، التصوير الاسلامى ونشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة ١٩٩١.
- ابو صالح الألفى، الفن الاسلامى، القاهرة ١٩٧٠.
- أبو الفرج العش، الفخار غير المطلى، الحوليات الأثرية السورية، المجلد العاشر، ١٩٦٠.
- أبو الفرج العش، الفخار غير المطلى من العهود العربية الاسلامية، الحوليات الاثرية السورية، المجلد الثالث عشر، ١٩٦٣.

- أحمد تيمور، التصوير عند العرب، القاهرة ١٩٤٢.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الفخار المصرى المطلى، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٦٨.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الحضارة الاسلامية فى العصور الوسطى، العلوم العقلية، القاهرة ١٩٧٩.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الوحدة فى الفنون الاسلامية، مجلة المتحف، العدد الثالث، السنة الثانية، الكويت ١٩٨٧.
- أحمد عبد الرازق أحمد، شبابيك القلل الفخارية فى دار الآثار الاسلامية، الكويت ١٩٨٨.
- أحمد عبد الرازق أحمد، تاريخ وآثار مصر الاسلامية، القاهرة ١٩٩٣.
- أحمد عبد الرازق أحمد، أضواء جديدة على صناعة النسيج فى مصر الاسلامية من خلال أوراق البردى العربية، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، العدد الحادى عشر، القاهرة ١٩٩٤.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، القاهرة ١٩٩٥.
- أحمد عبد الرازق أحمد، العمارة الاسلامية فى العصرين العباسى والفاطمى، القاهرة ١٩٩٩.
- أحمد عبد الرازق أحمد، أربعة أختام فخارية فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى، دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الاسلامية، القاهرة ٢٠٠٠.
- أحمد ممدوح حمدى، معدات التجميل فى متحف الفن الاسلامى، القاهرة ١٩٥٩.
- أدم متز، الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى، نقله إلى العربية محمد عبد الهادى أبو ريده، القاهرة ١٩٤٠.

- ايتنجهاوزن، التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سليمان، وطه التكريتى، بغداد ١٩٧٤.
- بشر فارس، سر الزخرفة الاسلامية، المعهد الفرنسى، القاهرة ١٩٥٢.
- البلاذرى، فتوح البلدان، القاهرة ١٩٣٢.
- البلوى، سيرة أحمد بن طولون، حققها وعلق عليها محمد كرد على، دمشق ١٣٥٨هـ.
- البيرونى، الآثار الباقية عن القرون الخالية، ليبزج ١٨٧٩.
- البيهقى، المحاسن والمساوئ، القاهرة ١٣٢٠ هـ.
- الثعالبى، لطائف المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
- جرجى زيدان، تاريخ التمدن الاسلامى، القاهرة، ١٩٠٢-١٩٠٦.
- جمال محرز، الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى فى مجموعة الدكتور على إبراهيم، مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، مايو ١٩٥٦.
- جودت جبرة، المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة، القاهرة ١٩٩٦.
- حسن الباشا، فن التصوير فى مصر الاسلامية، القاهرة ١٩٦٦.
- حسن الباشا وآخرون، القاهرة، تاريخها، فنونها، وآثارها، القاهرة ١٩٧٠.
- حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الاسلامية، القاهرة ١٩٧٩.
- حسن الهوارى، رسالة وصف محتويات دار الآثار العربية، القاهرة، ١٩٢٧.
- حصة صباح السالم الصباح، إبريقان من الزجاج الاسلامى المبكر، دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الاسلامية، القاهرة ٢٠٠٠.
- الخطيب البغدادى، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، القاهرة ١٩٣١.
- ديماند، الفنون الاسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، القاهرة ١٩٨٢.
- زكى محمد حسن، الفن الاسلامى فى مصر، القاهرة ١٩٣٥.

- زكى محمد حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة ١٩٣٧.
- زكى محمد حسن، الفنون الايرانية، القاهرة ١٩٤٦.
- زكى محمد حسن، فنون الاسلام، القاهرة ١٩٤٨.
- زكى محمد حسن، زخارف المنسوجات القبطية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، المجلد الثانى عشر، مايو ١٩٥٠.
- زكى محمد حسن، تحف جديدة من الخزف الفاطمى، مجلة كلية الآداب، ديسمبر ١٩٥١.
- زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية، القاهرة ١٩٥٦.
- سامح عبد الرحمن فهمى، المكاييل فى صدر الاسلام، مكة المكرمة ١٩٨١.
- سامى أحمد عبد الحليم إمام، المنسوجات الاثرية القبطية والاسلامية (المحفوظة فى متحف جاير اندرسون)، الاسكندرية ١٩٩٠.
- سعاد ماهر محمد وحشمت مسيحة جرجس، منسوجات المتحف القبطى، القاهرة ١٩٥٧.
- سعاد ماهر محمد، النسيج الاسلامى، القاهرة ١٩٧٧.
- سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الاسلامية، القاهرة ١٩٨٦.
- سيد محمود خليفة، تاريخ المنسوجات، القاهرة ١٩٦٨.
- السيوطى، حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة، القاهرة ١٣٢٧ هـ.
- الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة ١٩٦٦.
- عباس حلمى، تطور المسكن الاسلامى من الفتح العربى حتى الفتح العثمانى، رسالة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٦٨.
- عبد الرؤوف على يوسف، خزافون من العصر الفاطمى، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥٨.

- عبد الرؤوف على يوسف، دراسة فى الزجاج المصرى، القاهرة ١٩٧١.

- عبد الرؤوف على يوسف، الرسوم الآدمية على الخزف المصرى فى العصر الاسلامى، المجلة العدد ٢١.

- عبد الرحمن زكى، الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ، القاهرة، ١٩٦٤.

- عبد العزيز عبد الدايم، تطور صناعة النسيج فى مصر الاسلامية، مجلة دراسات آثارية اسلامية، المجلد الثالث، القاهرة ١٩٨٨.

- عبد الرحمن فهمى محمد، صنج السكة فى فجر الاسلام، القاهرة ١٩٥٧.

- عبد المنعم ماجد، ظهور خلافة الفاطميين وسقوطها فى مصر، الاسكندرية ١٩٦٨.

- عبد المنعم رسلان، الحضارة الاسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا، جدة ١٩٨٠.

- العربى صبرى عبد الغنى عمارة، التأثيرات الساسانية على الفنون الاسلامية من الفتح حتى نهاية القرن الخامس الهجرى، رسالة ماجستير، كلية الآثار - جامعة القاهرة ٢٠٠٠.

- عفيف بهنسى، الأسس النظرية للفن العربى، القاهرة ١٩٧٤.

- عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، الكويت ١٩٧٩.

- عفيف بهنسى، الفن العربى الاسلامى فى بداية تكونه، دمشق ١٩٨٣.

- على بهجت والبير جبريل، حفريات الفسطاط، المناظر الفتوغرافية، القاهرة ١٩٢٨.

- غادة حجاوى قدومى، التنوع فى الوحدة، معرض خاص بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة الاسلامى الخامس، الكويت، يناير ١٩٨٧.

- الغزولى، مطالع البدور فى منازل السرور، القاهرة ١٢٩٩ هـ.

- فريال داود المختار، المنسوجات العراقية من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة العباسية ببغداد، بغداد ١٩٧٩.

- فريد شافعى، زخارف وطرز سامراء، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥١.

- فريد شافعى، الأخشاب المزخرفة ى الطراز الأموى، مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥٢.
- فريد شافعى، مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر، مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، مايو ١٩٥٤.
- فريد شافعى، العمارة العربية فى مصر الاسلامية، عصر الولاة، القاهرة ١٩٧٠.
- القلقشندى، صبح الأعشى فى صناعة الانشاء، القاهرة ١٩١٣-١٩١٩.
- مانويل كين، مقتنيات جديدة مختارة، دار الآثار الاسلامية، متحف الكويت الوطنى، الكويت ١٩٨٤.
- محمد جمال محرز، التصوير الاسلامى، القاهرة ١٩٦٢.
- محمد عباس، طرز جديدة من نسيج الفيوم فى العصر الاسلامى، مجلة دراسات أثرية اسلامية، العدد الخامس، القاهرة ١٩٩٥.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية، القاهرة ١٩٤٢.
- محمد عبد العزيز مرزوق، بين الآثار الاسلامية فى العالم، الاسكندرية ١٩٥٣.
- محمد عبد العزيز مرزوق، فخار العراق وخزفه فى العصر الاسلامى، سومر، المجلد العشرون، بغداد ١٩٦٤.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه، بغداد ١٩٦٥.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الاسلامية فى مصر قبل الفاطميين، القاهرة ١٩٧٤.
- محمد عبد العزيز مرزوق، قصة الفن الاسلامى، القاهرة ١٩٨٠.
- محمد مصطفى، الخزف الاسلامى، القاهرة ١٩٥٦.
- محمد مصطفى، الوحدة فى الفن الاسلامى، القاهرة ١٩٥٨.

- محمد مصطفى، متحف الفن الاسلامى، دليل موجز، القاهرة ١٩٧٨.
- المسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت (بدون تاريخ).
- معرض الفن الاسلامى فى مصر، القاهرة إبريل ١٩٦٩.
- المقدسى، أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ليدن ١٨٧٧.
- المقريزى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بولاق ١٢٧٠م.
- المقريزى، السلوك فى معرفة أول الملوك، تحقيق محمد مصطفى زيادة وسعيد عبد الفتاح عاشور، القاهرة ١٩٣٤-١٩٧٢.
- الموسوعة، تاريخ وآثار مصر الاسلامية، القاهرة (بدون تاريخ).
- ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة إلى الفرنسية شارل شيفر، باريس ١٨٨١. ونقله إلى العربية يحيى الخشاب، القاهرة ١٩٤٥.
- هناء عبد الخالق، الزجاج الاسلامى فى متحف ومخازن الآثار فى العراق، مع دراسة أولية عن الزجاج القديم، بغداد ١٩٧٦.
- وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، دليل المتحف القبطى، القاهرة ١٩٩٥.
- اليعقوبى، تاريخ اليعقوبى، بيروت ١٩٦٠.

ثانيا : المصادر والمراجع الأجنبية :

* J.W. Allan , *Medieval Middle Eastern Pottery* , Oxford , 1971

* J.W. Allan , *Islamic Metalwork* , The Nuhad Es-Sa'id Collection, London , 1982

* J.W. Allan , *Nishapur, Metalwork of the Early Islamic Period,* New-York , 1982

* J.W Allan , *Metalwork of the Islamic World* , The Aron Collection , London , 1986

* P. Amiet , *L'art antique du Proche-Orient* , Paris , 1977

* *Arts de l'islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises* , Paris , 1971

* E. Atil , *Ceramics from the World of Islam* , Washington , 1973

* E. Atil , *Art of Arab World* , Washington , 1975

* E. Atil , W. Chase , P. Jett , *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art* , Washington , 1985

* E. Baer , *Sphinxes and HarpLes in Medieval Islamic Art* , Jerusalem , 1965

* E. Baer , *Metalwork in Medieval Islamic Art* , New-York , 1983

* E. Baer , *Islamic Ornament* , Edinburg – University Press , 1998

* A. Bahgat , *La céramique égyptienne de l'époque musulmane* , Le Caire , 1922

* A. Bahgat et F. Massoul , *La céramique musulmane de l'Egypte* , Le Caire, 1930

* D. Barrett , *Islamic Metalwork in the British Museum* , London, 1949

* J. Bourgoin , *Précis de l'art arabe* , Paris , 1892

* B. Brend , *Islamic Art* , London , 1991

* M. Brion , *L'art abstrait* , Paris , 1962

* N.P. Briton , *A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts* , Boston , 1938

* T. Burkhardt , *Art of Islam , Language and Meaning , World of Islam Festival* , London , 1976

* A.H. Christie , *Fatimid Wood-Carvings in the Victoria and Albert Museum* , B.M. , XLVI , 1925

* C.W. Clairmont , *Benaki Museum , Catalogue of Ancient and Islamic Glass* , Benaki Museum , Athens , 1977

* E. Combe , *Tissus fatimides du Musée Bénaki* , MIFAO , 68 , 1935

* P. D'Avennes , *L'art arabe d'après les monuments du Kaire* , Paris , 1877

* E. Diez , *Die Kunst der Islamischen* , Volker , Berlin , 1915

* M.S. Dimand , *Studies in Islamic Ornament* , I , Some Aspects of Omaiyad and and Early Abbasid Ornament , Ars Islamica , Vol. I , 1937

* M.S. Dimand , *An Egypto -- Arabic Panel With Mosaic Decoration* , BMMA , XXXIII , 1938

* M.S. Dimand , *Islamic Pottery of Near East* , New-York , 1941

* G. Fehervari , *Islamic Metawork of the Eighth to the Fifteenth century in the Keir Collection* , London , 1976

* G. Fehérvari and Y.H. Safadi , *1400 Years of Islamic Art , A Descreptive Catalogue* , London , 1981

* S. Flury , *Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun* , Der Islam , IV , 1913

* S. Flury , *La mosquée de Nayin* , Syria , XI , 1930

* Fouquet , *Contribution à l'étude de la céramique orientale* , Paris, 1900

* A. Gayet , *L'art arabe* , Paris , 1893

* Sh.S.M. Al-Gindi , *Les moyens de divertissement et d'amusement à l'époque fatimide en Egypte* , Thèse de Magistère , Faculté de Tourisme – Université de Hilwan , Le Caire , 1998

* H. Gluck and E. Diez, *Die Kunst des Islam* , Berlin , 1925

* O. Grabar , *The Formation of Islamic Art* , Yale , 1973

* E.G. Grube , *Islamic Pottery from the Eigth to the Fifteenth Century in the Keir Collection* , London , 1976

* R.L. Hasson , *Early Islamic Glass* , L.A. Mayer Memorial Institut for Islamic Art, Jerusalem , 1979

* L. Hautcoeur et G. Wiet , *Les mosquées du Caire* , Paris , 1932

* M. Herz , *Boiseries fatimides aux sculptures figurales* , Orientalisches Archiv , III , 1912-1913

* R.L. Hobson , *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East* , London , 1932

* Islam , *Art and Culture* , *The Museum of National Antiquities* , Stockholm , 1985

* M. Jenkins , *Islamic Pottery , A Brief History* , The Metropolitan Museum of Art , 1983

* M. Jenkins , *The al-Sabah Collection – Islamic Art in the Kuwait National Museum* , London , 1983

* M. Jenkins , *Sa'd Content and Context* , A Colloquium in Memory of R. Ettinghausen , London , 1988

* A.F. Kendrick , *Catalogue of Muhammadan Textiles of The Medieval* , London (S.D.)

* E. Kuhnel , *Islamische Kleinkunst* , Leipzig , 1929

* *L'Egypte fatimide , son art et son histoire* , Actes de colloque organisé à Paris , Les 28,29,30 mai 1998 , Paris , 1999

* C.J. Lamm , *Mittelalterlich Glaser und Steinschschnittarbeiten aus dem Nahen Osten* , Berlin , 1929

* C.J. Lamm , *Das Glass von Samarra* , Die Ausgrabungen von Samarra , IV , Berlin , 1930

* C.J. Lamm , *Fatimid Woodwork* , BIE , XVIII , 1935-1936

* A. Lane , *Early Islamic Pottery* , London , 1971

* S. Lane-Poole , *The Art of the Saracens in Egypt* , London , 1886

* M.H. Longhurst , *Some Crystals of the Fatimid Period* , B.M. , XLVIII , 1926

* G. Marçais , *Manuel d'art musulman* , Paris , 1926-1927

* G. Marçais , *L'art musulman* , Paris , 1962

* A.S. Melikian – Chirvani , *Islamic Metalwork from the Iranian World* (8 – 18TH Centuries) , Victoria & Albert Museum Catalogue , London , 1982

* G. Migeon , *Les arts de tissu* , Paris , 1909

* G. Migeon , *L'orient musulman* , Paris , 1922

* G. Migeon , *Manuel d'art musulman* , Paris , 1927

* Museum *Fur Islamische Kunst* , Weisbaden , 1964

* P. Olmer , *Les filtres de gargoulettes* , Le Caire , 1932

* K. Otto – Dorn , *L'art de l'islam* , Paris , 1967

* Papadopoulo , *L'islam et l'art musulman* , Paris , 1969

* E. Pauty , *Bois sculptés d'églises coptes* , Le Caire , 1930

* E. Pauty , *Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide* , Le Caire , 1931

* R.H. Pinder – Wilson , *Cut Glass Vessels from Persia and Mesopotamia* , The British Museum Quarterly , XXVII , 1963-1964

* R.H. Pinder-Wilson , *Glass Finds from Fustat* , 1964-71 , Journal of Glass Studies , XV , 1973

* A. Pope , *A Survey of Persian Art* , Oxford , University Press , London , 1938

* D.T. Rice , *Islamic Art* , London , 1984

* H. Rivière , *La céramique dans l'art musulman* , Paris , 1913

* R. Schmidt , *Die Hedwigsglaser und die verwandten fatimidischen Glas und kristall schnittarbeiten* , Jarbuch der Schlesischen Museen , VI , 1912

* F. Shafi'i , *An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun* , BFA , XV , 1, 1953

* F. Shafi'i , *Simple Calyx Ornament in Islamic Art* , Cairo , 1956

* A.C. Smith , *Luster Pottery* , London , 1935

* J.T. et Dominique Sourdel, *La civilisation de l'islam classique,* Paris , 1968

* J.T. Sourdel und Berthold , *Die Kunst des Islam* , Berlin , 1973

* D. et Janine Sourdel, *Dictionnaire historique de l'islam* , Paris , 1996

* C. Stead , *Fantastic Fauna Decorative Animals in Moslem Ceramics* , Cairo , 1935

* Tardy , *Les ivoires – évolution décorative du premier siècle à nos jours* , Paris , 1966

* The Art of Islam , *An Exhibition Organized by the Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery* , 8 April - 4 July 1976

* *The Cambridge History of Islam* , Vol. 2 B , Cambridge University Press , 1970

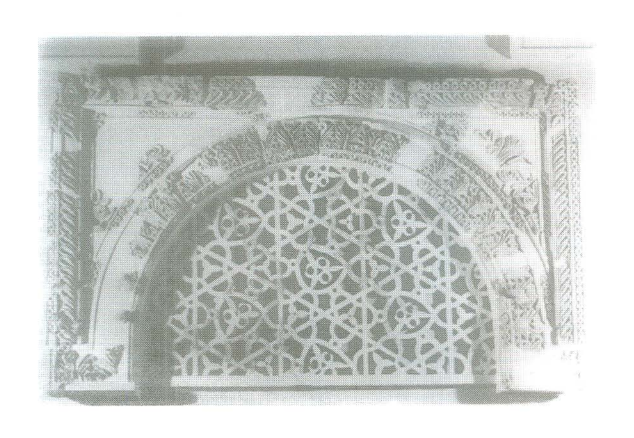
* The King Faisal Center for Research and Islamic Studies , *The Unity of Islamic Art* , Riyadh , 1985

* *Treasures of Islam* , London , 1985





اللوحة رقم (١)



اللوحة رقم (٢)





اللوحة رقم (٣)



اللوحة رقم (٤)



اللوحة رقم (٥)



اللوحة رقم (٦)



اللوحة رقم (٧)



اللوحة رقم (٨)



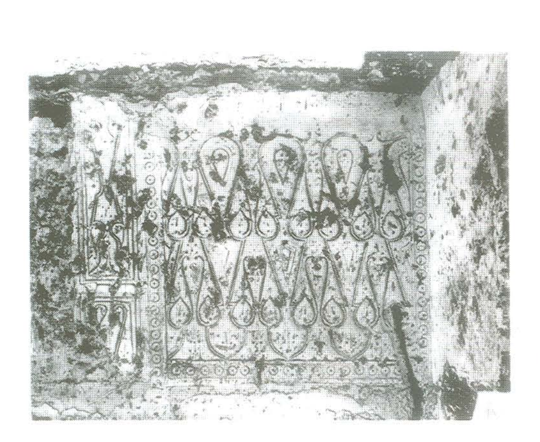




اللوحة رقم (١٠)



اللوحة رقم (٩)



اللوحة رقم (١٢)



اللوحة رقم (١١)



اللوحة رقم (١٣)



اللوحة رقم (١٤)



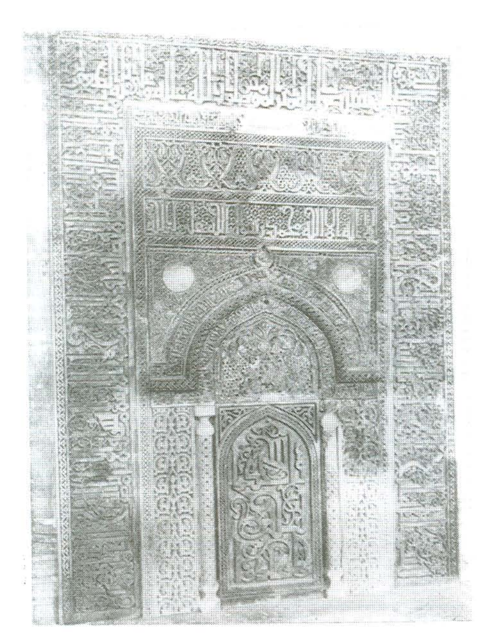
اللوحة رقم (١٥)



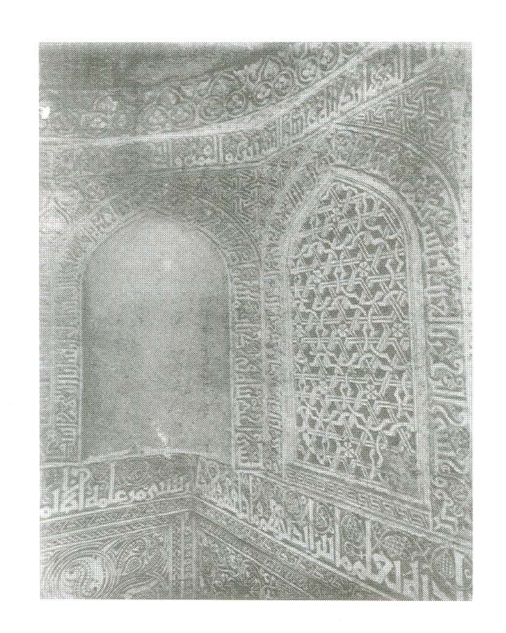
اللوحة رقم (١٦)



اللوحة رقم (١٧)



اللوحة رقم (١٨)



اللوحة رقم (١٩)



اللوحة رقم (٢٠)





اللوحة رقم (٢١)

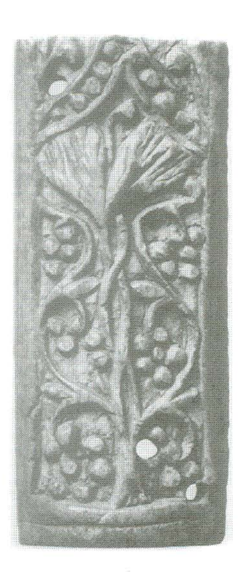
اللوحة رقم (٢٢)



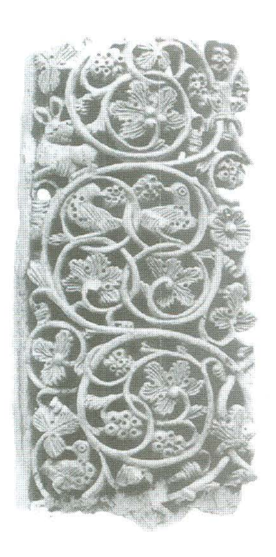
اللوحة رقم (٢٤)



اللوحة رقم (٢٣)



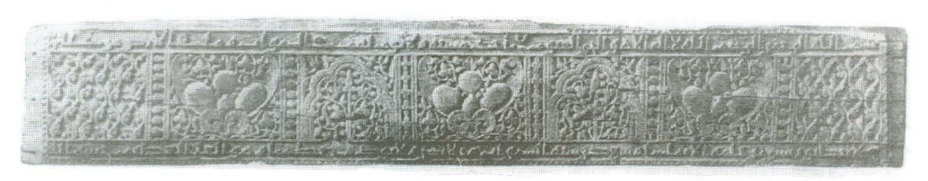
اللوحة رقم (٢٥)



اللوحة رقم (٢٦)



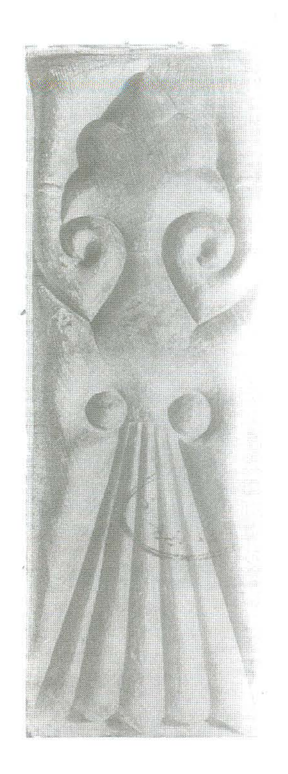
اللوحة رقم (٢٧)



اللوحة رقم (٢٨)



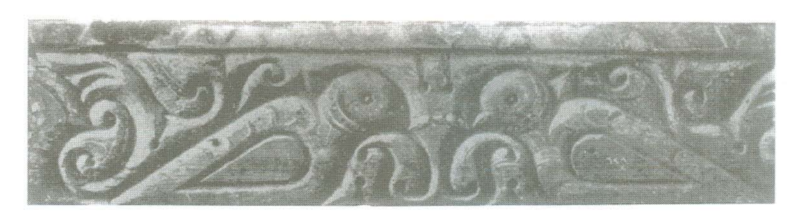
اللوحة رقم (٢٩)



اللوحه رقم (٣٠)



اللوحة رقم (٣١)



اللوحة رقم (٣٢)



اللوحة رقم (٣٣)



اللوحة رقم (٣٤)



اللوحة رقم (٣٥)



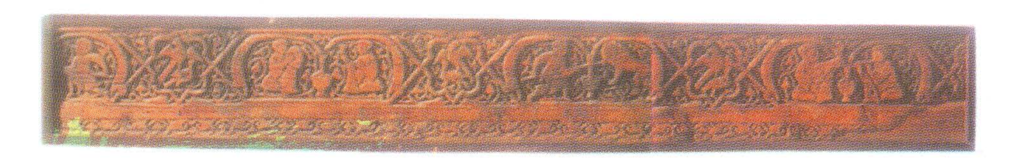
اللوحة رقم (٣٦)



اللوحة رقم (٣٧)



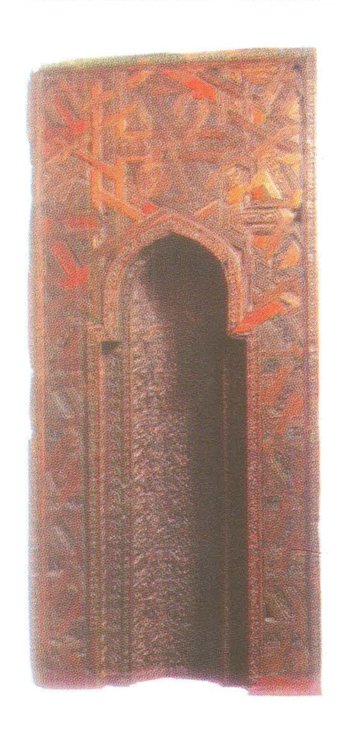
اللوحة رقم (٣٨)



اللوحة رقم (٣٩)



اللوحة رقم (٤٠)



اللوحة رقم (٤١)



اللوحة رقم (٤٢)



اللوحة رقم (٤٣)

اللوحة رقم (٤٤)



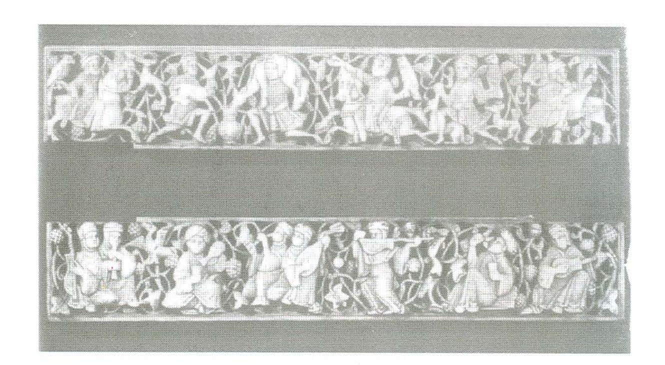
اللوحة رقم (٤٥)



اللوحة رقم (٤٦)



اللوحة رقم (٤٧)



اللوحة رقم (٤٨)



اللوحة رقم (٤٩)



اللوحة رقم (٥٠)



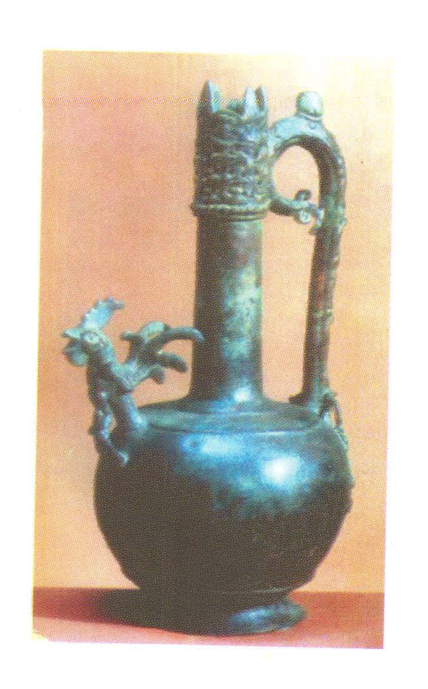
اللوحة رقم (٥١)



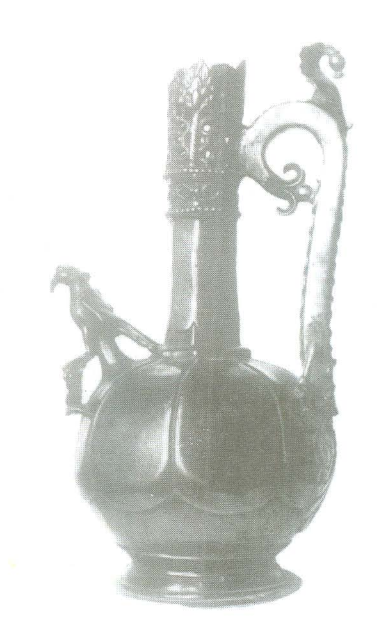
اللوحة رقم (٥٢)



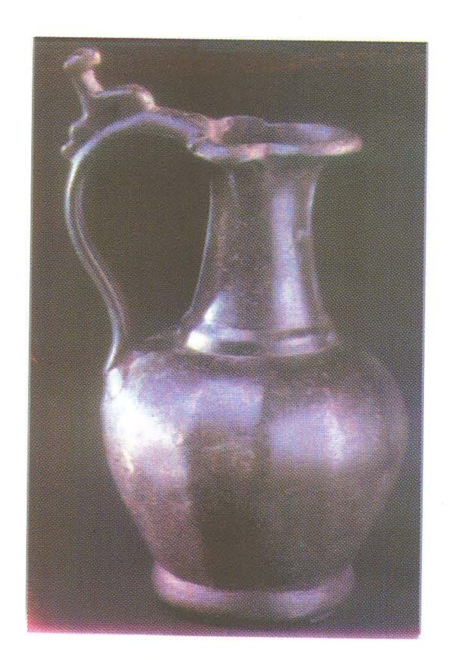
اللوحة رقم (٥٣)



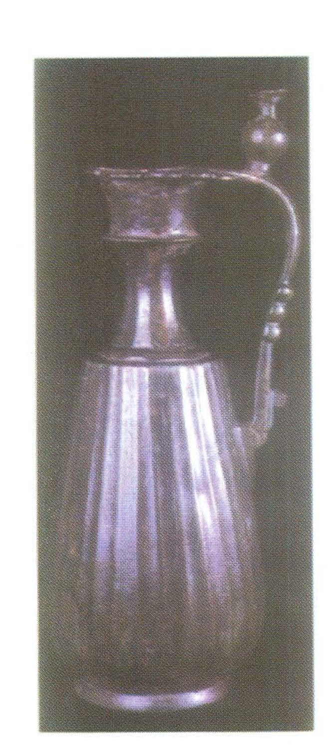
اللوحة رقم (٥٤)



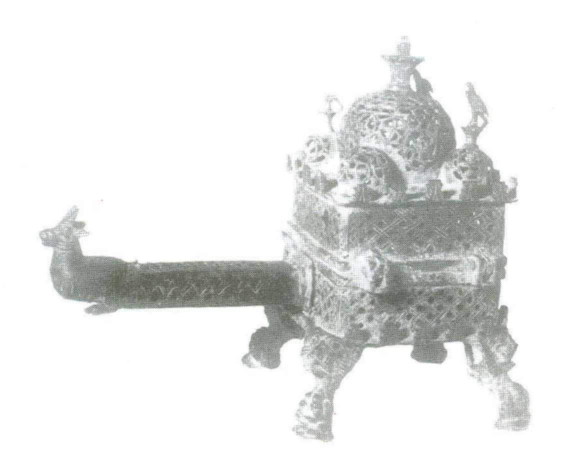
اللوحة رقم (٥٥)



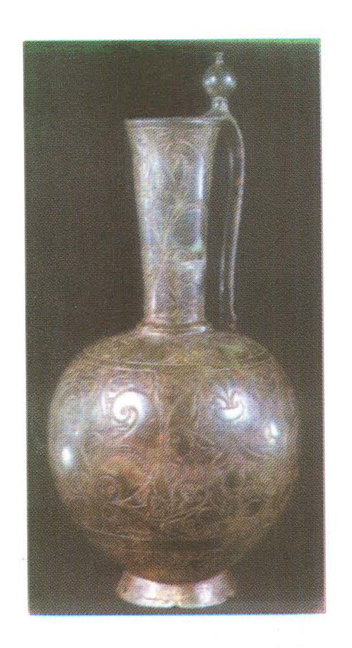
اللوحة رقم (٥٦)



اللوحة رقم (٥٧)



اللوحة رقم (٥٨)



اللوحة رقم (٥٩)



اللوحة رقم (٦٠)



اللوحة رقم (٦١)



اللوحة رقم (٦٢)



اللوحة رقم (٦٣)



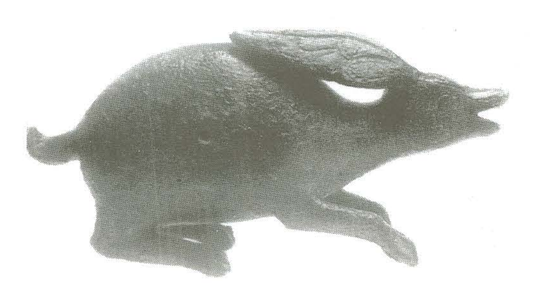
اللوحة رقم (٦٤)



اللوحة رقم (٦٥)



اللوحة رقم (٦٦)



اللوحة رقم (٦٧)



اللوحة رقم (٦٨)



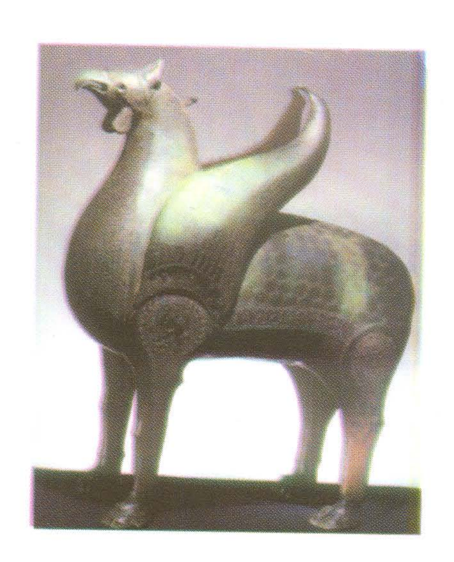
اللوحة رقم (٦٩)



اللوحة رقم (٧٠)



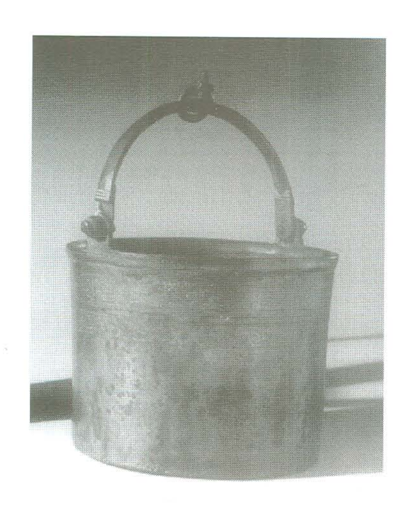
اللوحة رقم (٧١)



اللوحة رقم (٧٢)



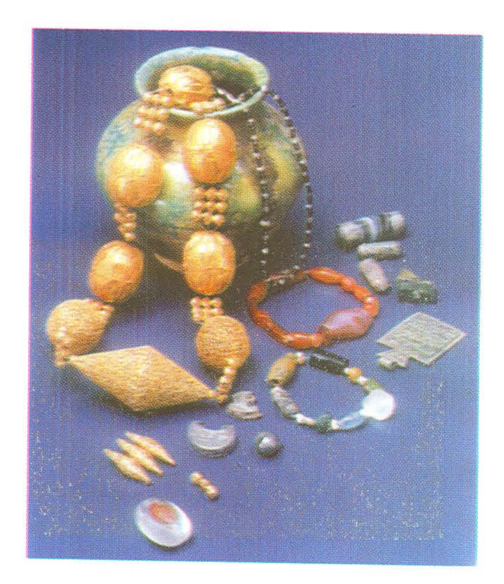
اللوحة رقم (٧٣)



اللوحة رقم (٧٤)



اللوحة رقم (٧٥)



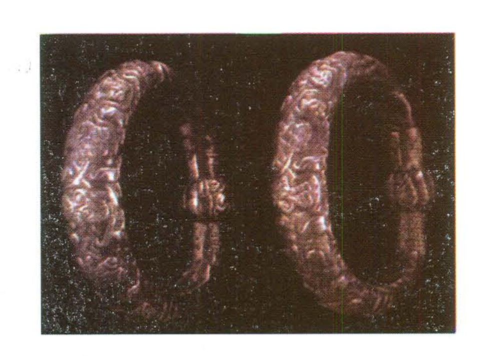
اللوحة رقم (٧٦)



اللوحة رقم (٧٧)



اللوحة رقم (٧٨)



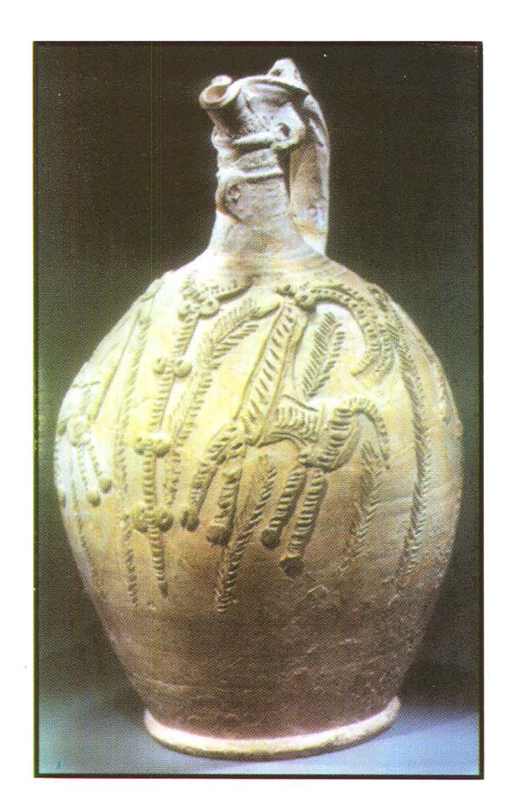
اللوحة رقم (٧٩)



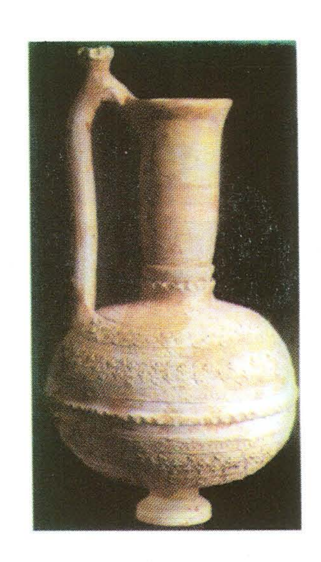
اللوحة رقم (٨٠)



رقم (٨١)



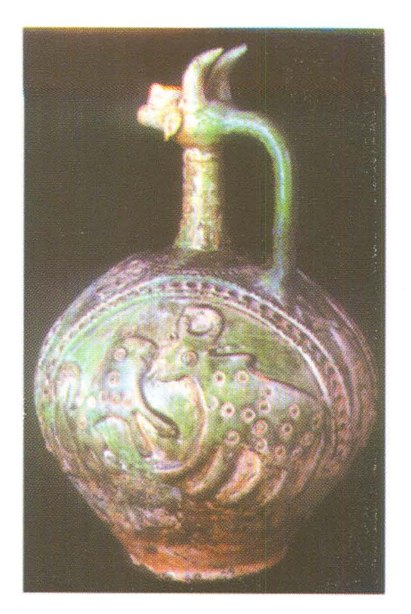
اللوحة رقم (٨٢)



اللوحة رقم (٨٣)



اللوحة رقم (٨٤)



اللوحة رقم (٨٥)



اللوحة رقم (٨٦)



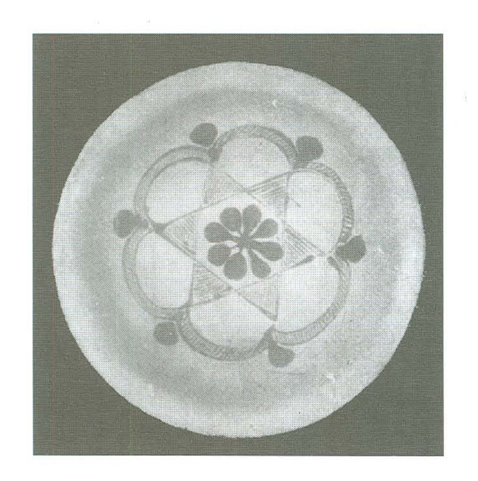
اللوحة رقم (٨٧)



اللوحة رقم (٨٨)



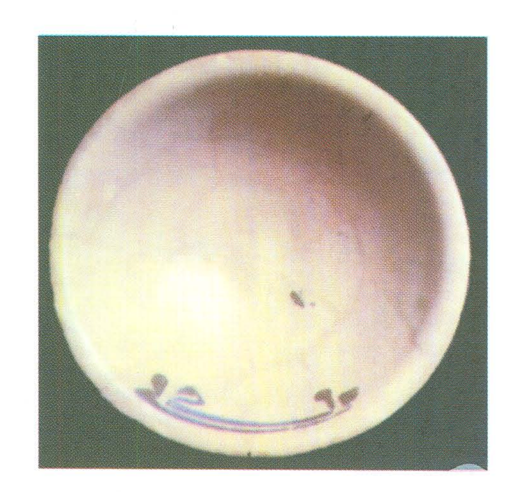
اللوحة رقم (٨٩)



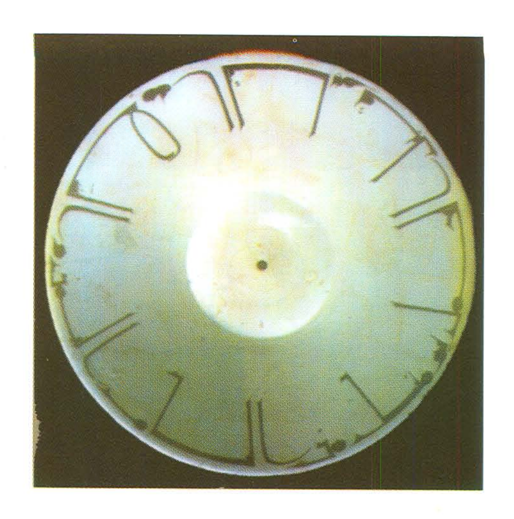
اللوحة رقم (٩٠)



اللوحة رقم (٩١)



اللوحة رقم (٩٢)



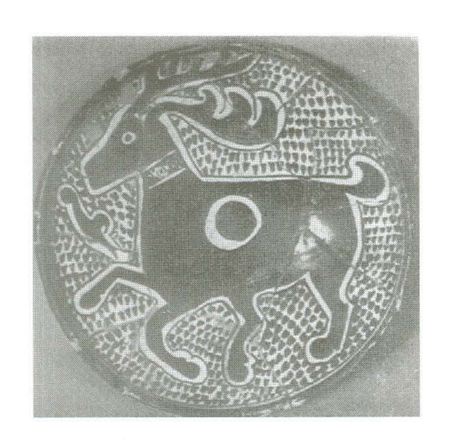
اللوحة رقم (٩٣)



اللوحة رقم (٩٤)



اللوحة رقم (٩٥)



اللوحة رقم (٩٦)



اللوحة رقم (٩٧)



اللوحة رقم (٩٨)



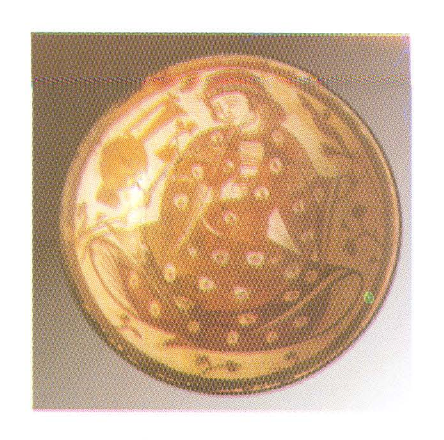
اللوحة رقم (٩٩)



اللوحة رقم (١٠٠)



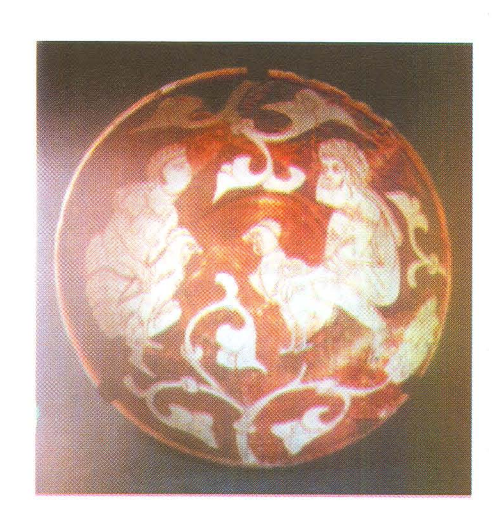
اللوحة رقم (١٠١)



اللوحة رقم (١٠٢)



اللوحة رقم (١٠٣)



اللوحة رقم (١٠٤)



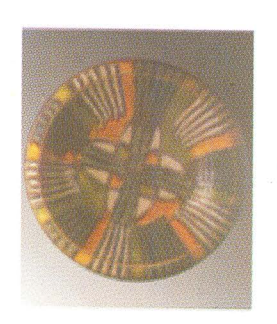
اللوحة رقم (١٠٥)



اللوحة رقم (١٠٦)



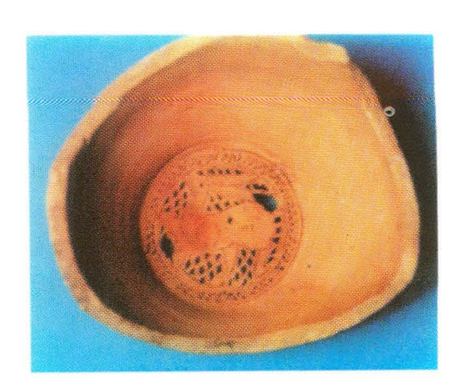
اللوحة رقم (١٠٧)



اللوحة رقم (١٠٨)



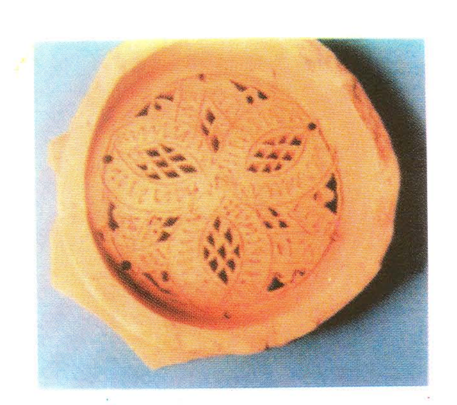
اللوحه رقم (١٠٩)



اللوحة رقم (١١٠)



اللوحة رقم (١١١)



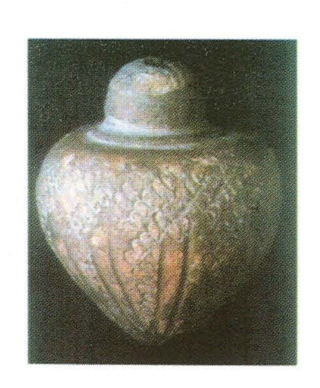
اللوحة رقم (١١٢)



اللوحة رقم (١١٣)



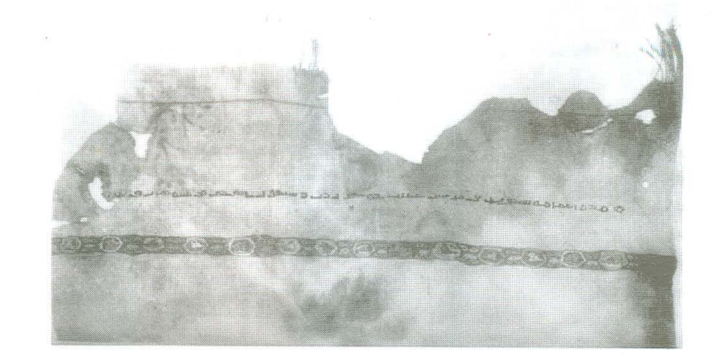
اللوحة رقم (١١٤)



اللوحة رقم (١١٥)



اللوحة رقم (١١٦)



اللوحة رقم (١١٧)



اللوحة رقم (١١٨)

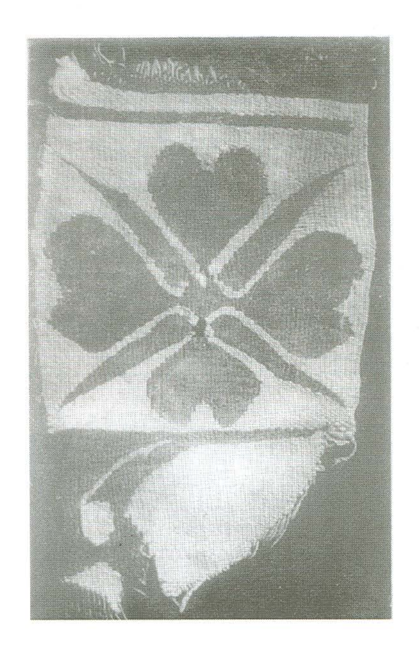


اللوحة رقم (١١٩)



اللوحة رقم (١٢٠)

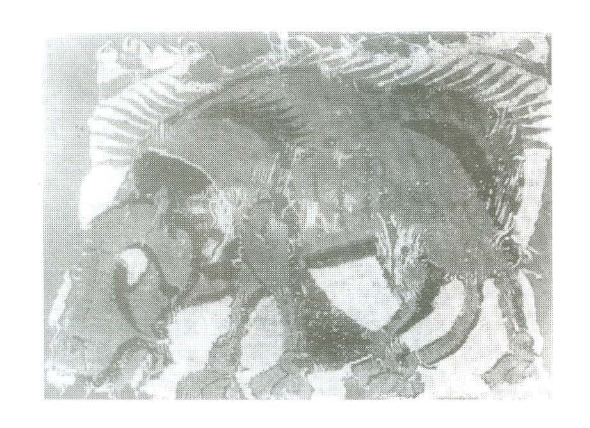




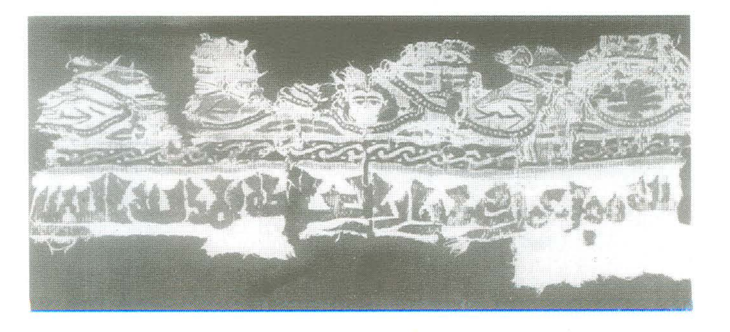
اللوحة رقم (١٢١)



اللوحة رقم (١٢٢)

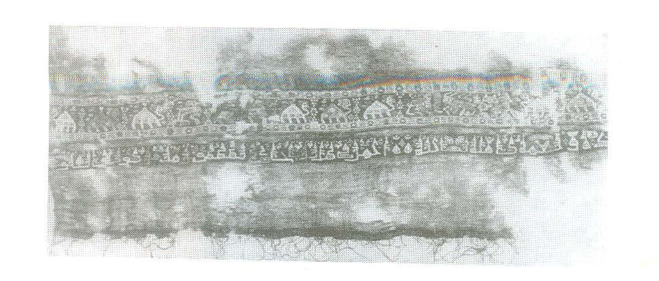


اللوحة رقم (١٢٣)





اللوحة رقم (١٢٤)



اللوحة رقم (١٢٥)



اللوحة رقم (١٢٦)



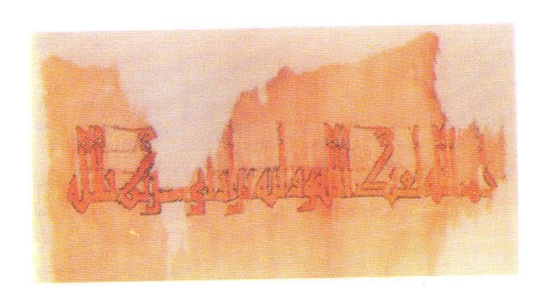
اللوحة رقم (١٢٨)



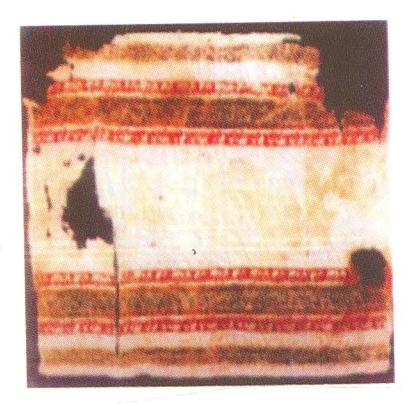
اللوحة رقم (١٢٧)



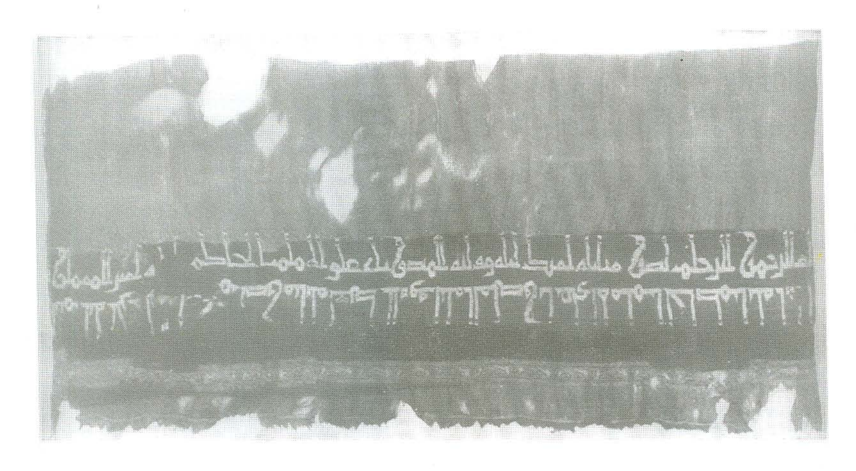
اللوحة رقم (١٢٩)



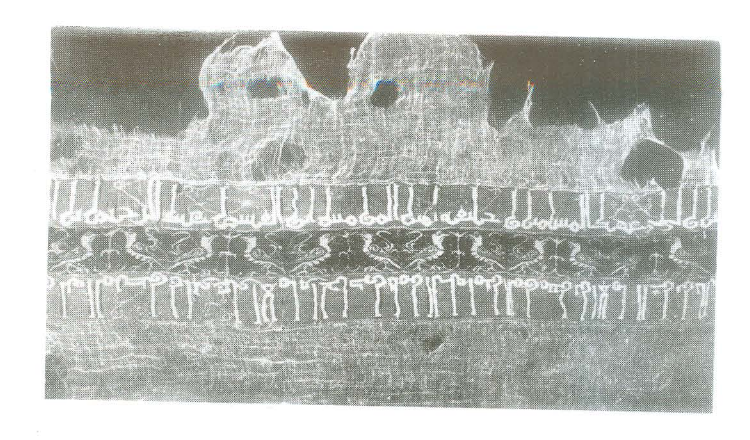
اللوحة رقم (١٣٠)



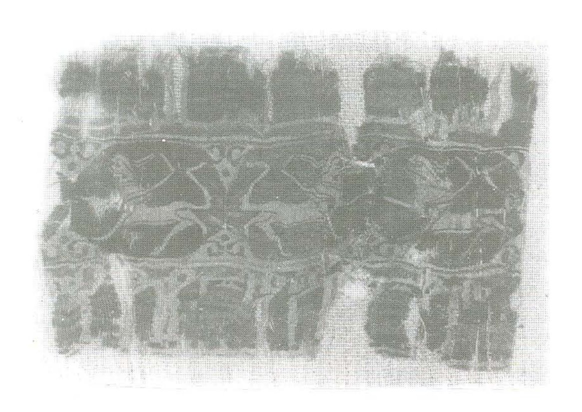
اللوحة رقم (١٣١)



اللوحة رقم (١٣٢)

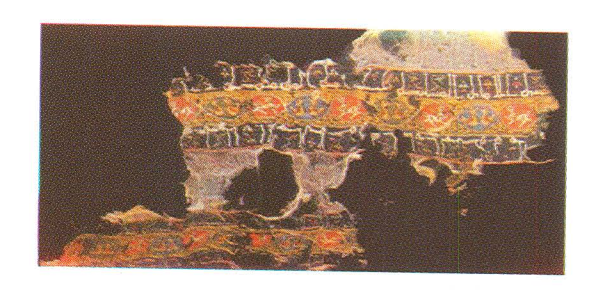


اللوحة رقم (١٣٣)



اللوحة رقم (١٣٤)





اللوحة رقم (١٣٦)

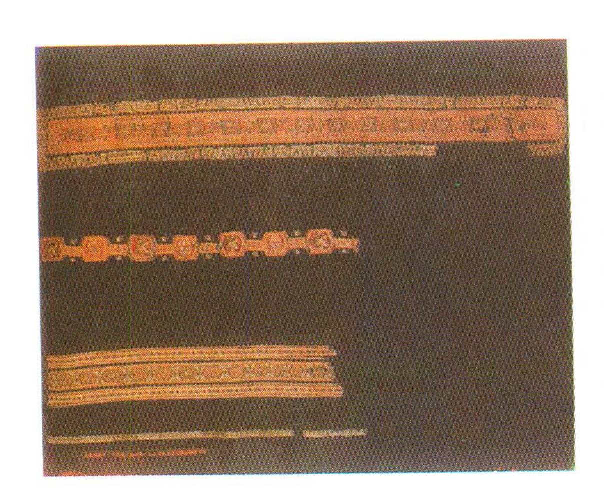
اللوحة رقم (١٣٥)



اللوحة رقم (١٣٨)



اللوحة رقم (١٣٧)



اللوحة رقم (١٤٠)



اللوحة رقم (١٣٩)



اللوحة رقم (١٤١)



اللوحة رقم (١٤٢)



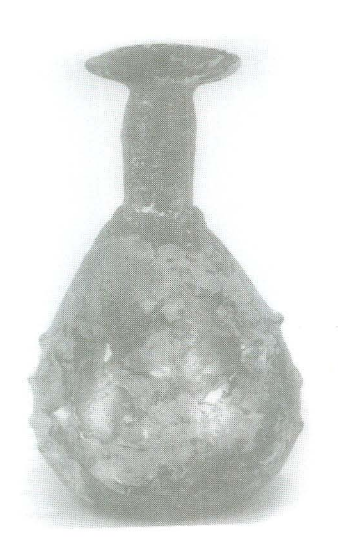
اللوحة رقم (١٤٣)



اللوحة رقم (١٤٤)



اللوحة رقم (١٤٥)



اللوحة رقم (١٤٦)



اللوحة رقم (١٤٧)



اللوحة رقم (١٤٨)



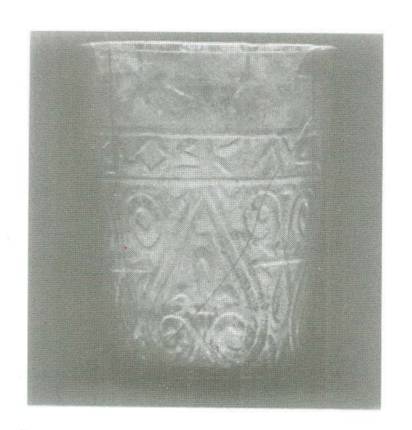
اللوحة رقم (١٤٩)



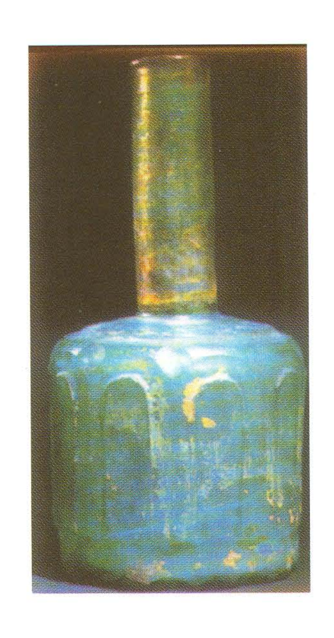
اللوحة رقم (١٥٠)



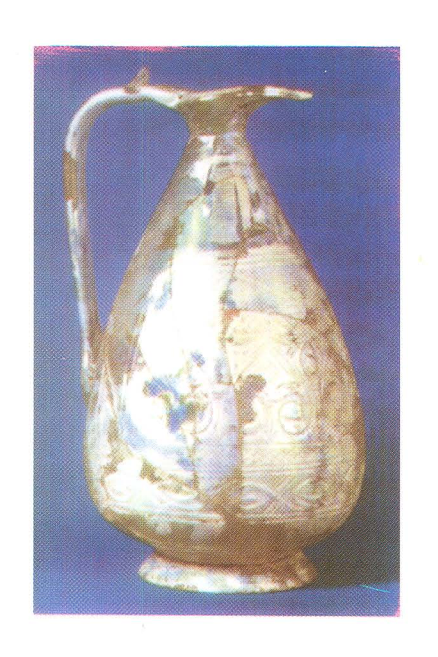
اللوحة رقم (١٥١)



اللوحة رقم (١٥٢)



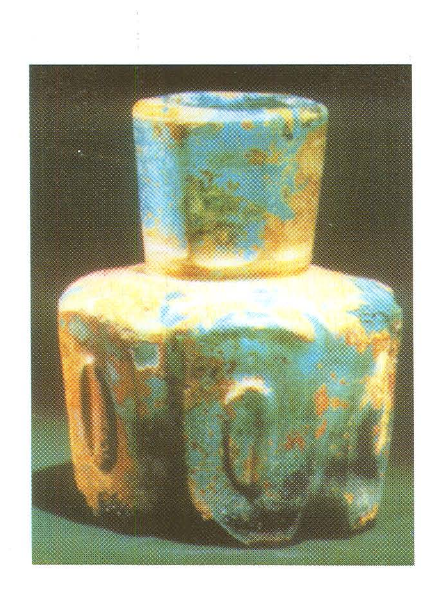
اللوحة رقم (١٥٣)



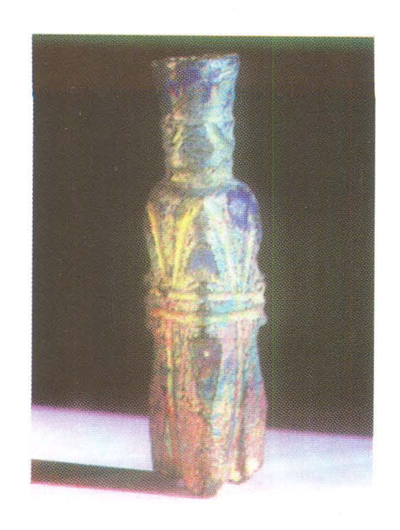
اللوحة رقم (١٥٤)



اللوحة رقم (١٥٥)



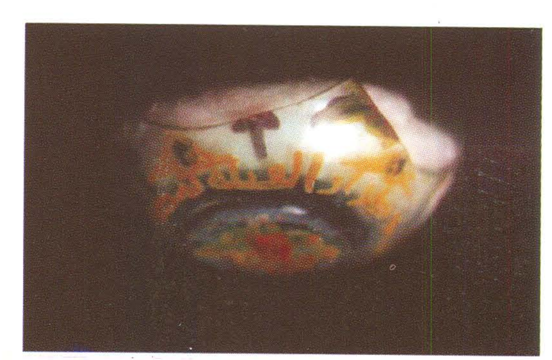
اللوحة رفم (١٥٦)



اللوحة رقم (١٥٧)



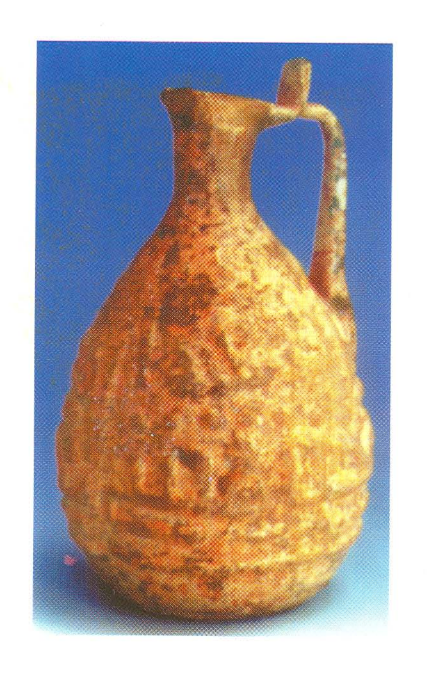
اللوحة رقم (١٥٨)



اللوحة رقم (١٥٩)



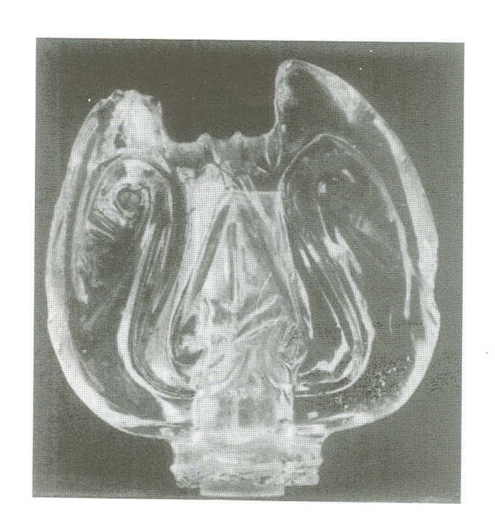
اللوحة رقم (١٦٠)



اللوحة رقم (١٦١)



اللوحة رقم (١٦٢)



اللوحة رقم (١٦٣)



اللوحة رقم (١٦٤)

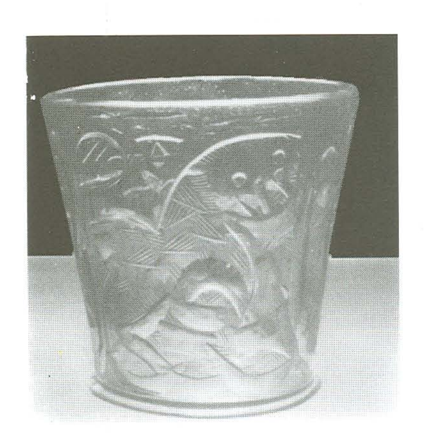
اللوحة رقم (١٦٥)



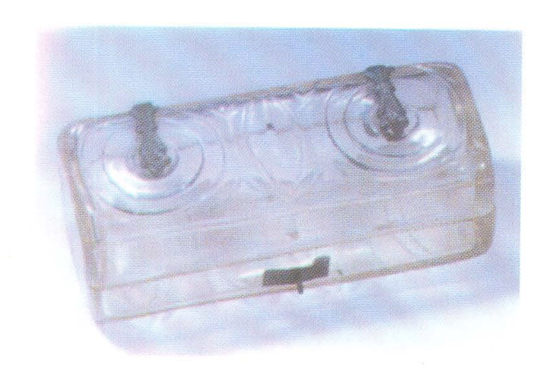
اللوحة رقم (١٦٦)



اللوحة رقم (١٦٧)



اللوحة رقم (١٦٨)



اللوحة رقم (١٦٩)



اللوحة رقم (١٧٠)





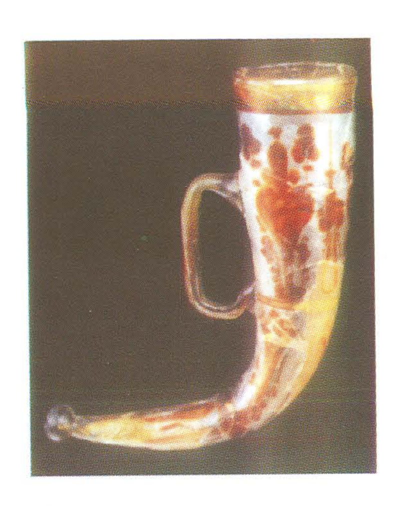
اللوحة رقم (١٧١)



اللوحة رقم (١٧٢)



اللوحة رقم (١٧٣)



اللوحة رقم (١٧٤)



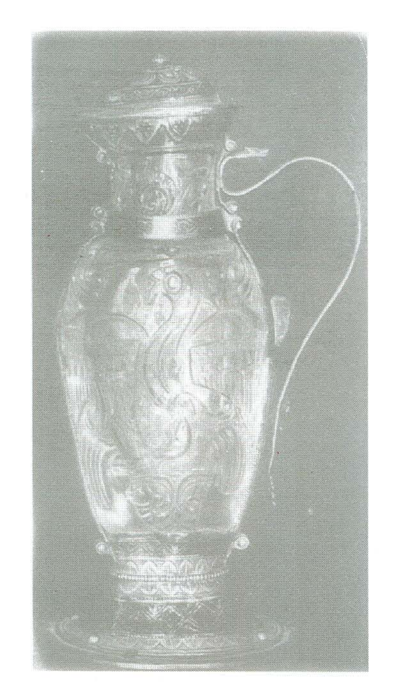
اللوحة رقم (١٧٥)



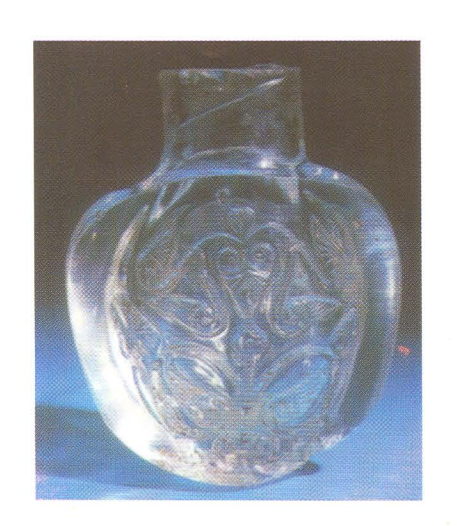
اللوحة رقم (١٧٦)



اللوحة رقم (١٧٧)



اللوحة رقم (١٧٨)



اللوحة رقم (١٧٩)



اللوحة رقم (١٨٠)



اللوحة رقم (١٨١)



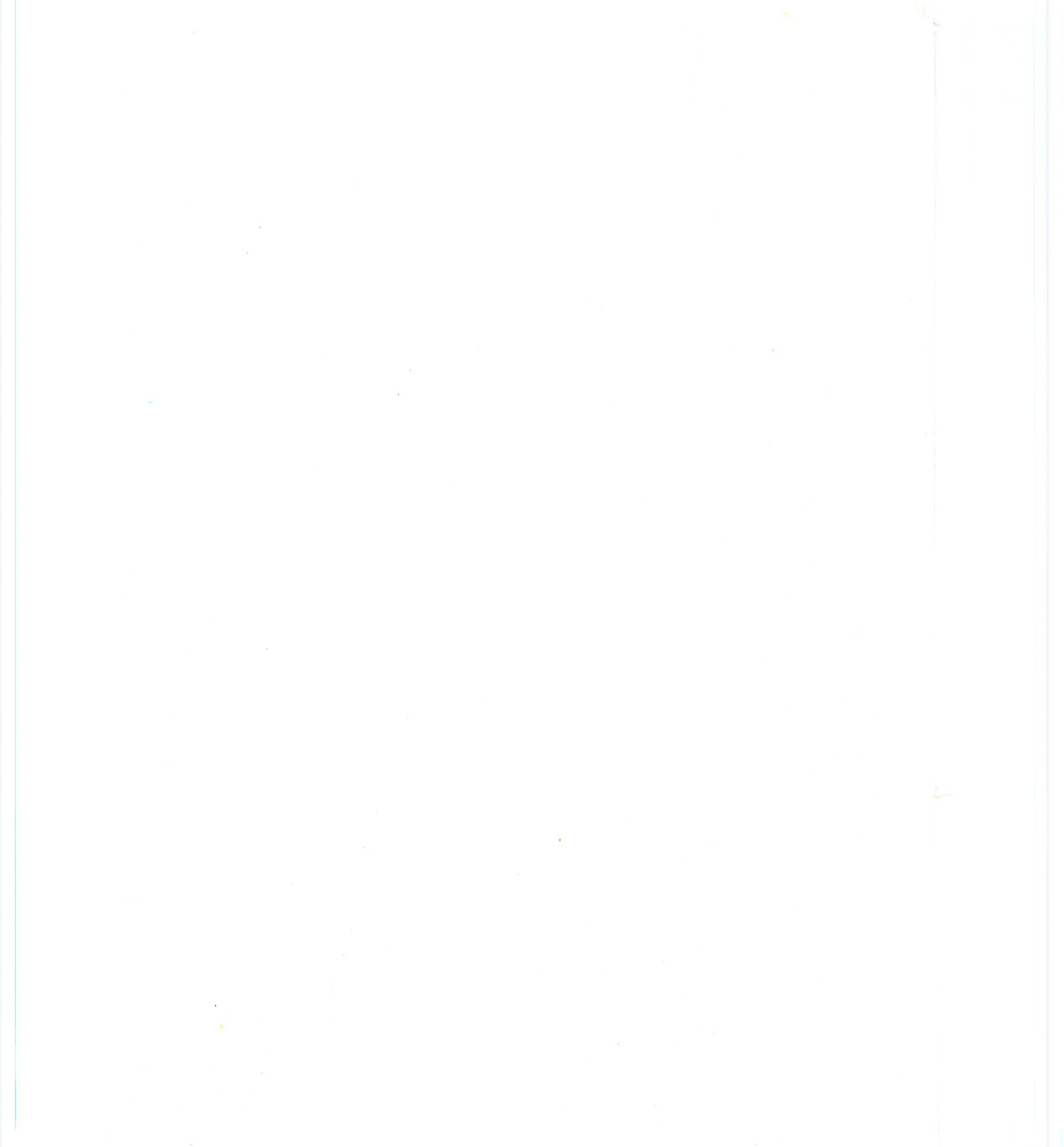
اللوحة رقم (١٨٢)



اللوحة رقم (١٨٣)



اللوحة رقم (١٨٤)



الحريرى للطباعة ٣٢٠١٢٨٥